

नोंदणी क्रं. एफ.१६०९४(मुंबई)

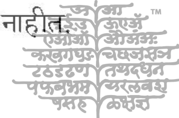




महाराष्ट्र शासन
मराठी भाषा विभाग
राज्य मराठी विकास संस्था
एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,
धोबीतलाव, मुंबई - ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६
संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com

निवेदन

अनुक्रमणिका



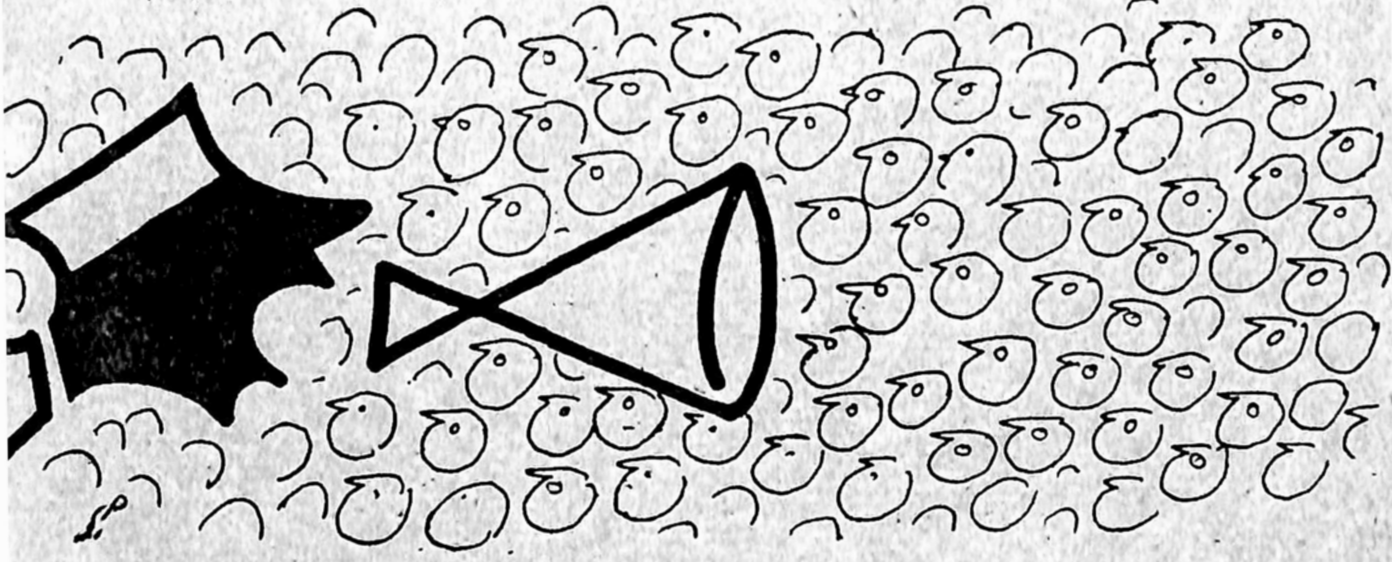




राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे
संगणकीकृत







मराठी अभ्यास परिषद पत्रिका

भाषा आणि जीवन

वर्ष ६ : अंक ३ : पावसाळा १९८८

अनुक्रमणिका

अनुक्रम

प्रकाशन : त्रैमासिक (जानेवारी, एप्रिल, जुलै, ऑक्टोबर)
संपादन–समिती : अशोक रा. केळकर (प्रमुख), कल्याण काळे, अंजली सोमण,
द. दि. पुंडे, प्र. ना. परांजपे, मॅक्सीन बर्न्सन
संपादकीय संपर्क व परीक्षणार्थ पुस्तके : ए–२ परिमल, १२३९–ए आपटे रस्ता,
पुणे ४११ ००४ (दूरध्वनी ५२००९)
व्यवस्थापकीय संपर्क व पैशाचा भरणा : वरीलप्रमाणे.
पत्रिकेची वर्गणी, परिषदेची वर्गणी, जाहिरातीचे दर : आवरणपृष्ठ तीन पहा.

सूचना : पत्रिकेत प्रसिद्ध होणाऱ्या लेखकांच्या मतांशी संपादक किंवा परिषद सहमत असतीलच असे नाही.
या अंकाच्या मुद्रणासाठी महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळाचे अंशतः अनुदान मिळालेले आहे.
पत्यामधील बदलाची नोंद घ्यावी.

संपादक : अशोक रा. केळकर / प्रकाशक व मुद्रक : मराठी अभ्यास परिषदेसाठी
प्र. ना. परांजपे / मुद्रणस्थळ : संजीव मुद्रणालय, ४६९ सदाशिव पेठ, पुणे ४११ ०३०

भाषेशी खेळणे

लहान मुलाला आपल्या स्नायूंच्यावर हळूहळू ताबा मिळतो आणि त्या आनंदात ते आपले अवयव तऱ्हेतऱ्हेने हलवून बघत असते. ह्या अवयवांत बोलण्याचे अवयवही येतात. त्याच्या साहाय्याने ते तऱ्हेतऱ्हेचे आवाजही तोंडाने काढून बघत असते. एक दिवस त्याला या आवाजांचा उपयोग करून घ्यायचे जमते— मुलाच्या लुब्रलुब्रीचे रूपांतर बोलण्यात होते. हळूहळू त्याला या बोलण्यावर, म्हणजे भाषेवर हुकमत मिळते आणि बोलण्याचे रूपांतर बडबडीमध्ये होते. लहान मुलांची बडबडगीते, ती एकमेकांना सांगतात ती शाब्दिक कोडी किंवा ते शाब्दिक विनोद (ज्यांचा प्रयोग हटकून आईवर होतो आणि त्याला दाद दिल्याशिवाय बिचारीची सुटका नसते!), आणि त्यांचे भंड्या वा भेंड्या लावणे आणि इतर भाषिक खेळ हे मुलांच्या भाषिक क्रीडेचे विविध हृद्य आविष्कार आहेत. (या स्वाभाविक क्रीडेचे पुढे काव्य, साहित्य आणि तत्त्वज्ञान यांच्यांत मोठेपणी पर्यवसान होते. पण तो एक वेगळा भाग झाला.)

लहान मुलाप्रमाणेच सर्व समाजाची म्हणून एक भाषिक क्रीडा चालते. मोठी माणसेही एकमेकाला उखाणे घालतात, उखाण्यांतून नाव घेतात, समस्यापूर्ती करतात, भाषेवर आधारलेले विनोद सांगतात. (उदाहरणार्थ,

—सुना है मुर्गेसे मुर्गी ज्यादा लिज्जतदार होती है.
—ठीक है, लेकिन खरीदते समय पहचानें कैसे?
—सीधी बात है, उसे नीचे पटक दो, गिर जाएगा, तो वह मुर्गा है, गिर जाएगी तो वह मुर्गी है.
—अच्छा, यह बात है!

यासारखे), लारिलप्पासारखी बडबडगीतेही गातात, मोरोपंतांच्या 'निरोष्ठरामायण'सारखे लीला-पद्यही रचतात, आणि नवनवीन शिव्या घडवून त्यांची लाखोलीही वाहतात. (शिव्या देण्याची 'कला' भारतात कोळणींपुरती मर्यादित नाही.)

या सामाजिक पातळीवरच्या भाषिक क्रीडेचे पर्यवसान कशात होते?

पुष्कळदा असे मानले जाते, की एखाद्या थोर ललित किंवा वैचारिक लेखकाच्या कर्तबगारीमुळे भाषा वयात येते. उदाहरणार्थ, जर्मन भाषेच्या इतिहासात अशी दोन स्थित्यंतरे झाली: एक मार्टीन लूटरच्या नावाशी (१४८३–१५४६) जोडले गेले आहे,

तर दुसरे योहान व्हॉल्फगांग ग्योटे याच्या नावाशी (१७४९-१८३२). आता या समजुतीत काही तथ्य जरूर आहे. थोर लेखक भाषेच्या विविध शक्यता शोधून काढतो आणि वाढवतो देखील. पण...

पण एवढे पुरेसे नाही. त्याच्या वाचकाचे काय ? लेखकाने टाकलेला चेंडू वाचकाला झेलता आला पाहिजे. मराठी श्रोत्याचा कान शास्त्रीय संगीतासाठी तयार होण्यासाठी त्याची मराठी नाट्यगीते ऐकण्याची, ऐकवण्याची, आणि गुणगुणण्याची सवय उपयोगी पडली. गाणाऱ्याप्रमाणे गाणे ऐकणाऱ्यालाही रियाज करावा लागतो, तर तो कानसेन पदवीला पोचतो.

इंग्लिश भाषेच्या इतिहासात अशा प्रकारच्या प्रक्रियेच्या दोन जागा आहेत. एक म्हणजे शेक्स्पियरच्या उमेदवारीच्या काळाच्या थोड्या आधीपासून इंग्लंडमध्ये बोकाळलेली एक संभाषणशैली. तिला नटवणारी वैशिष्ट्ये म्हणजे वाक्यरचनेत खटकेबाजपणा, शब्दयोजनेत प्रास, अर्थरचनेत चतुर पण अ–सहज अशा उपमा, इत्यादी. त्या वेळच्या एका लोकप्रिय कादंबरीच्या नावावरून तिला euphuistic शैली म्हणतात. जणू काही इंग्लिश भाषेला आपल्या स्नायूंच्यावर हळूहळू ताबा मिळत होता आणि त्या आनंदात ती आपले अवयव तऱ्हेतऱ्हेने हलवून बघत होती. (शेक्स्पियरने या काहीशा नटव्या शैलीपासून सुरुवात करून तिचे पुढे सोने केले, हा पुढचा कथाभाग.) दुसरी जागा एकोणिसाव्या शतकाच्या शेवटी आणि विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीला. हा इंग्लिशभाषी वृत्तपत्रसृष्टीचा सुवर्णकाळ. साक्षरताप्रसारामुळे वाचकवर्ग एकदम वाढलेला आणि अनेक थरांत पसरलेला. वृत्तपत्रामुळे 'दिसामाजी काहीतरी ते' वाचायची सवय लागलेली. याच काळात शब्दकोड्याचा जन्म झाला. इंग्लिश लोकजीवनात पूर्वी उखाणे असत. त्यांची गुंफण करून, मौखिक उखाण्याचे लेखी रूपांतर करून क्रॉस्वर्ड पझलचा अवतार झाला. होताहोता क्रॉस्वर्ड पझल रचण्याची कला वाढीला लागली– अधिक प्रगल्भ, अधिक चतुर झाली. शब्दकोडी सोडवण्याचा नाद इंग्लिशभाषकांना लागला.

या दोन्ही जागांचे महत्त्व म्हणजे भाषेच्या सर्वसामान्य वापरातले शब्दभांडार वाढले, शब्दरचना-भांडार वाढले, विचारवंताने किंवा कलावंताने टाकलेला चेंडू झेलण्याची चपळाई आणि ताकद सामान्य श्रोते–वाचक यांच्यामध्ये यायला मदत झाली.

अर्वाचीन मराठी भाषेच्या इतिहासात अशी एक जागा येऊन गेली. श्रीपाद कृष्ण कोल्हटकर, राम गणेश गडकरी, वि. स. खांडेकर अशी एक अर्वाचीन मराठी गौडीशैलीची परंपरा आहे. 'आधुनिक' अभिरुची जोपासणारे लोक या शैलीला नाके मुरडतात, कृत्रिम शैली म्हणून तिची संभावना करतात. पण तत्कालीन सामान्य श्रोत्याने–वाचकाने तिला चांगलीच दाद दिली; त्या वेळच्या संभाषणात, पत्रव्यवहारात ती

बोकाळली, आजही सामान्य मराठी भाषकाला ती भाषाशैली मोहवू शकते. मला असे सुचवायचे आहे, की मराठी भाषा वयात येण्याच्या क्रियेत या शैलीचा मोटा वाटा आहे. गुरुनाथ आबाजी कुलकर्णी हा वास्तविक समीक्षकांनी वाखाणायचा लेखक. परंतु सामान्य वाचकालाही तो आकर्षित करून घेऊ शकला. मला वाटते, की याचे एक महत्वाचे कारण या गौडीशैलीच्या शक्यता अजूनही संपलेल्या नाहीत, तिला एक निराळेच समर्थ वळण देता येते, याचा प्रत्यय वाचकाला या लेखकाच्या भाषेत येतो, हेही असावे. मराठी भाषेतील देशी शब्द, संस्कृत शब्द, आणि अरबी-फारसी-तुर्की शब्द या सर्व स्तरांचा उपयोग करून, महानुभाव गद्यापासून कायम झालेल्या छोट्याछोट्या वाक्यांच्या कुंपणातून बाहेर पडून पल्लेदार वाक्ये वापरून काही निराळे साधता येते याची जाणीव मराठी-भाषकांना या भाषिक क्रीडेमुळे झाली.

अर्वाचीन मराठी भाषेच्या इतिहासात ती दुसरी जागा येणार का ? मराठी वृत्तपत्र-सृष्टीचा निबंध–वळणाचा काळ तर पहिल्या महायुद्धाच्या अगोदरच उलटून गेला. चुरचुरीत गद्याचा भर नंतरच्या काळात आला, तोही आता ओसरतो आहे असे वाटते. अच्युत बळवंत कोल्हटकर, प्रल्हाद केशव अत्रे इत्यादिकांच्या या परंपरेचे शेवटचे पाईक आज सोबतकार बेहेरेच काय ते दिसतात. (हे मला लंडन विद्यापीठात मराठी शिकवणाऱ्या इयन रेसाइडने लक्षात आणून दिले!) मराठी वृत्तपत्रसृष्टीचे काय व्हायचे, ते होऊ दे. पण मराठी भाषा एक नवे वळण घेण्याची शक्यता उत्पन्न झाली आहे. मात्र त्यासाठी साक्षरताप्रसारामुळे वाढलेल्या आणि अनेक थरांत पसरलेल्या श्रोत्यांना-वाचकांना त्यात सहभाग मिळायला हवा. सामाजिक पातळीवरच्या भाषिक क्रीडेचे महत्त्व आपण पुन्हा एकदा ओळखणार का ?

मराठी शब्दकोडी लॉटरीच्या विळख्यातून सुटली, हे बरेच झाले, पण त्यांना एक नवा बहर येणार का ? कोडी रचण्यात नवी प्रगल्भता आणि चतुराई दिसणार का ? ‘What's the good word ?’ सारखे खेळ आपण हौसेने खेळणार का ?

भाषेशी खेळल्याशिवाय तिचा स्वभाव पुरता कळून येत नाही आणि तिच्याशी दोस्ती होत नाही हेच खरे.

अशोक रा. केळकर

सर्जक अनुवाद : एका व्यक्तीचा दृष्टिकोण

कि. वें. तिरुमलेश

पुश्किनच्या दुब्रोव्स्की या कादंबरीत किरिल पेत्रोविच आपल्या माशा नावाच्या एका मुलाला फ्रेंच आणि भूगोल शिकवण्यासाठी एका शिक्षकाची नेमणूक करतो. फ्रेंच शिक्षकाबरोबर (हा फ्रेंच शिक्षक खरे म्हणजे दुब्रोवस्कीच असतो) झालेल्या पहिल्या मुलाखतीत किरिल पेत्रोविच आपल्या माशा या मुलीला दुभाषीपण करायला सांगतो.

"सांग या महाशयांना, मग ठरलं तर, मी यांची नेमणूक करतोय्. पण एका अटीवर. घरातल्या नोकराणींच्या नादी लागलास, तर याद राख, बच्चंजी!... तर, माशा, सांग त्याला हे भाषांतर करून!" किरिल पेत्रोविच म्हणतो.

वडलांचं बोलणं ऐकून अतिशय संकोचलेली माशा त्या तरुणाकडे वळून त्याला फ्रेंच-मध्ये सांगते,

"माझ्या वडलांचा तुमच्या शीलावर आणि सभ्य वागणुकीवर भिस्त आहे."

यावर तो फ्रेंच माणूस किंचित झुकून म्हणतो,

"त्यांच्या कृपेला मी पात्र ठरलो नाही, तरी त्यांना माझ्याबद्दल आदर वाटेल, असंच माझं वर्तन असेल."

माशा या उत्तराचं शब्दशः भाषांतर करते.

किरिल पेत्रोविच मग म्हणतो,

"छान, छान! त्यानं आदराची किंवा कृपेची फिकीर करू नये. माशाकडे लक्ष देणं आणि त्याला व्याकरण अन भूगोल शिकवणं एवढं त्यानं करावं, म्हणजे झालं... सांग त्याला याचं भाषांतर करून."

पुश्किन इथं तिनं काय भाषांतर केलं ते सांगत नाही. फक्त एवढंच म्हणतो, की 'माशानं आपल्या भाषांतरात वडलांच्या उद्धटपणाची धार कमी केली.' (पुश्किनचं रोजमेरी एडमंड्जचं १९६२ मध्ये प्रकाशित भाषांतर पाहावं.)

माशानं इथं भाषांतराच्या दोन पद्धतींचा अवलंब केलेला दिसून येतो : आपल्या वडलांच्या बोलण्याचं भाषांतर करताना त्यातील उद्धटपणाचा सूर ती लपवते, तर फ्रेंच शिक्षकाच्या उत्तराचं शब्दशः भाषांतर करते. ही दोन टोकं आहेत, एक मुळाची वेगळ्या भाषेतील साररूप प्रतिकृती, तर दुसरी 'तंतोतंत' प्रतिकृती.

प्रत्यक्ष व्यवहारातील बहुतेक सगळी भाषांतरं या दोन टोकांच्या मधल्या कुठल्यातरी बिंदूवर ठसवता येतात. पण साररूप भाषांतर आणि मुळाबरहुकूम तंतोतंत भाषांतर या

दोन टोकांमध्येच भाषांतराच्या सगळ्यां शक्यता सामावलेल्या आहेत, असं मात्र नाही : सर्जक अनुवाद, साहित्यानुवाद किंवा प्रतिसर्जन या वेगवेगळ्या नावांनी ओळखलं जाणारं एक तिसरं परिणाम आहे. त्याचं उद्दिष्ट साररूप करणं किंवा तंतोतंत भाषांतर करणं यांपैकी कुठलंच नसतं, तर ईप्सित भाषेत मुळातील प्रतिमेचं नव्यानं पुनःसर्जन करण्याचा त्यात प्रयत्न असतो.

अशा प्रकारे भाषांतराची कुठली पद्धत अंगीकारायची गरज आहे, हे भाषांतर करायचा निर्णय घेतानाच ठरतं. पण अशी निवड करणं फारसं कठीण नसतं. बऱ्याच वेळा कुठली पद्धत निवडायची, हे पाठ्य, संदर्भ, आणि हेतू यांवर अवलंबून असतं. उदाहरणार्थ, माशानं आपल्या वडलांच्या बोलण्यातला लागट बोचरा भाग गाळून टाकून त्यांच्या म्हणण्याचा मथितार्थच भाषांतरात का आणला? तेच, फ्रेंच शिक्षकाच्या बोलण्याचा शब्दन्‌शब्द भाषांतरित केला, तो का? आपल्या वडलांच्या भाषेतला दुखावणारा भाग तिला उघड करायचा नव्हता, हे उघडच आहे. शिवाय, आपले वडील प्रत्यक्षात काय बोलले, याचं शब्दशः भाषांतर सादर करणं तिच्यासारख्या तरुण मुलीला फारच संकोचास्पद होतं. फ्रेंच शिक्षकाच्या उत्तराचं भाषांतर करण्याच्या बाबतीत तसा काहीच प्रश्न उद्‌भवत नव्हता. त्यामुळं तिथं ती तंतोतंत भाषांतर करू शकत होती. पण इथं असा प्रश्न उपस्थित होऊ शकतो, की आपल्या वडलांच्या बोलण्यातल्या काही भागाचंच भाषांतर तिनं केलं, हा तिचा अप्रामाणिकपणा झाला, नाही का? किरिल पेत्रोविचच्या बोलण्याचा सूर, त्यातील उद्धटपणा, त्यातील दुखावणारे घटक हे सर्व मिळून अर्थ पुरा होतो, हे लक्षात घेतलं, तर हा प्रश्न महत्त्वाचा ठरतो. तरीही भाषांतरकार म्हणून कर्तव्यात कुचराई केली, म्हणून माशाला दोषी ठरवता येणार नाही– त्या विशिष्ट संदर्भात तिच्याकडून याच्याहून जास्त अपेक्षा नव्हती.

साहित्यिक संदर्भ ही एक अगदी वेगळीच बाब आहे. इथं माध्यम आणि आशय यांची फारकत करणं अवघड असतं– माध्यम हाच आशय असतो. साररूपावरून मूळ साहित्यकृतीची कल्पना येऊ शकत नाही, तर शब्दशः भाषांतर म्हणजे अनावश्यक उधळण ठरू शकेल. भावानुवाद ही संज्ञा अगदी चांगल्या अर्थानं घेतली, तरी अशा प्रकारचं भाषांतर साहित्यिक संदर्भात असमाधानकारक ठरतं, कारण साहित्यकृतीच्या खऱ्या अर्थपूर्णतेला गवसणी घालण्यात ते अयशस्वी ठरतं. म्हणूनच प्रतिसर्जन ही पद्धत नुसती उचितच आहे, एवढंच नव्हे, तर जो वाचक मूळ कृती वाचू शकत नाही, त्याच्यापर्यंत ती साहित्यानुभूती पोचवण्याचा तोच एकमेव मार्ग आहे. ती अनुभूती वाचकाला एरवी थेटपणे मिळू शकली असती. तरीही, प्रतिसर्जन करून दाखवण्यापेक्षा त्याबद्दल बोलणंच अधिक सोपं आहे, असं बरेचदा आपण पाहतो. कारण, प्रतिसर्जकावर असा शब्द वापरायचा झाला, तर दुहेरी जबाबदारी असते : एकीकडे त्याला सर्जनशील

लेखक म्हणून कार्य करावं लागतं; पण त्याच वेळी मूळ कवितेच्या किंवा कथेच्या कक्षेतही राहावं लागतं. मूळ लेखकाला जे भाषिक द्रव्याच्या निवडीचं मनःपूत स्वातंत्र्य असतं. ते याला नसतं. पण एका विशिष्ट मर्यादेपर्यंत तो स्वतंत्र असतो; नाहीतर ती सर्जक क्रिया होऊच शकणार नाही. शब्दांना आणि संरचनांना सर्व भाषांमध्ये एकास एक निश्चित संवादी पर्याय असते, तर अनुवाद–क्रियेची गणना यांत्रिक कामात झाली असती, अगदी शब्दशः भाषांतरातही थोडाफार निवडीला वाव राहीलच, नाहीतर असले भाषांतर निरर्थक होईल. आणि सर्जक अनुवादात निवडीला असलेला वाव मूळ लेखनातल्याइतका नसला, तरी बराच असतो.

अनुवादक्रियेतील संदिग्धता हा जो सतत उद्भवणारा प्रश्न आहे, तो ही बाब आणखी गोंधळाची करून सोडतो. उदाहरणार्थ, व्हर्जिनिया वूल्फच्या मते, परकी संस्कृतीतील एखाद्या व्यक्तीचा दृष्टिकोन पूर्णपणे समजून घेणं अशक्यच असतं. त्यात परकी संस्कृतीतील साहित्याला सामोरं जाताना तर हे मानसिक अंतर दुणावतं. 'द रशियन पॉईंट ऑफ व्ह्यू' या आपल्या सुप्रसिद्ध निबंधात ती म्हणते (१९६८:२२०) :

> एखाद्या रशियन वाक्यातील प्रत्येक शब्द इंग्रजीत आणताना अर्थ थोडासा बदलतो आणि शब्दांना असलेला नाद, वजन आणि आघात यांच्यांतील परस्पर-संबंध संपूर्णपणे बदलतो. मूळ अर्थाच्या बेडौल आणि भरड प्रतिकृतीखेरीज काहीही शिल्लक राहत नाही.

व्हर्जिनिया वूल्फचा तर असा दावा आहे, की मूळ कृतीच्या सामर्थ्याची आणि सौंदर्याची आपल्याला काहीशी कल्पना येऊ शकत असली, तरी 'ही मोडतोड लक्षात घेता, मूळ कृतीत काटछाट करणं, ती विकृत करणं, अर्थावर भर दिलेला नसताना तो आहे, असं मानणं या गोष्टी आपण करत नाही, यावरचा आपला विश्वास डळमळतो.' (१९६८:२२१) तरीही, विशिष्ट संस्कृतीनं घडवलेलं मन असा 'पूर्वग्रह' बाळगतं असं वूल्फचं मत असलं, तरी त्यातून ती आपली सुटका करून घेऊ शकते, निदान जमेल तितकी सुटका करून घेऊ शकते, हे ती ज्या आत्मविश्वासानं रशियन थोर लेखकांबद्दल लिहिते, त्यावरून पुरेसं सिद्ध होतं. मूळ पाठ्यातील सघन अर्थाची भाषांतरात पुनर्मांडणी करण्याची आपण गोष्ट करतो. तेव्हा आपलं म्हणणं परम अर्थानं घ्यायचं नसतं, ढोबळ अर्थानंच घ्यायचं असतं.

'सममूल्य' शब्दसंच किंवा व्याकरणिक संरचना ईप्सित भाषेत न मिळणं हीच काय ती सर्जक अनुवादातील गंभीर समस्या नव्हे. हे सर्वसाधारण स्वरूपाचे प्रश्न झाले. या ठिकाणी मुळाच्या जवळपास पोचणारं भाषांतर करून त्यांना तोंड देणं एवढंच आपल्या

हातांत असतं. उदाहरणार्थ, भारतीय भाषांमधील कित्येक शब्दांसाठी इंग्लिशमध्ये नेमका प्रतिशब्द मिळणं अशक्य आहे. एवढं करून तसा मिळाला तरी दोन्हींचा भावार्थ वेगळा असू शकतो. उदाहरणार्थ, व्हर्जिनिया वूल्फच्या ज्या निबंधाचा मघाशी आपण निर्देश केला, त्यात तिनं दाखवून दिलं आहे, की रशियन भाषेतील ' ब्रात ' हा शब्द (इंग्रजी-मधल्या ब्रॅट म्हणजे कारटं या शब्दाशी याची गल्लत करता कामा नये!) आणि त्यासाठी योजलेला इंग्रजी ' ब्रदर ' हा शब्द यांचे भावार्थ अगदी भिन्न आहेत. त्यामानानं इंग्लिश ' मेट 'मध्ये रशियन ' ब्रात् 'च्या काही अर्थच्छटा व्यक्त होतात, पण तरी ' मेट ' म्हणजे ' ब्रात ' नव्हे. सर्व भाषांचं अभिव्यक्तिसामर्थ्य सारखं नसतं, असं किनानचं (१९७५) प्रतिपादन आहे. I saw the man who and his son went to New York ही वाक्यरचना इंग्रजीत व्याकरणदुष्ट ठरते. पण तिच्याशी संवादी असणारी हिब्रूमधील रचना Ani roa et ha-ish hu unvno halxo le New York व्याकरणशुद्ध आहे. कारण समयुत संरचनांमध्ये नामपदबंधाचं संबंधीकरण हिब्रूमध्ये होऊ शकतं, इंग्रजीमध्ये नाही. विविध भाषांमधील उद्देश्य विधेय संरचनांच्या बाबतीतही असेच फरक आढळून येतात. उदाहरणार्थ, कन्नडसारख्या पूर्वशाखीय भाषेत संबंधी उपवाक्य मुख्य उपवाक्याच्या अगोदर येतं, तर इंग्रजीसारख्या परशाखीय भाषेत ते नंतर येतं. असं असल्यामुळं वाक्यातील माहितीच्या ऐवजाच्या मांडणीवर त्याचा काहीतरी परिणाम होणं अपरिहार्य असतं. भाषांतरातील शक्यतांवर त्यामुळं फार जाचक मर्यादा पडतात हे एकदम कबूल.

पण सर्जक अनुवादातील समस्या यापेक्षाही रोचक असतात, आणि त्या समस्यांचा संबंध साहित्यात भाषेचा जो खास, वेगळा वापर केलेला असतो, त्याच्याशी निगडित असतात. पुश्किन किंवा सॉमरसेट मॉम यांच्या सरळसोट गद्याचा अपवाद वगळला, तर एकूणच साहित्यातील भाषा कमी-अधिक प्रमाणात शैलीयुक्त असते. हेन्री जेम्स, जोसेफ कॉनरॅड, जेम्स जॉइस, किंवा विल्यम फॉकनर यांच्यापैकी कुणाच्याही गद्याचा या दृष्टीनं विचार करून पाहा. प्रत्येकाची शैली भिन्न आहे आणि त्यांतली कुठलीच ' सरळसोट ' म्हणता येण्यासारखी नाही. वेगवेगळ्या संस्कृतींमध्ये, काव्यात भाषेचा वापर अधिकच ' वक्र ' स्वरूपाचा असल्याचं आढळून येतं. तिथं आपली नेमकी समस्या कोणती असते? वाक्यरचनेचं काही वेगळं वळण तिथं घेतलं जातं का? की, अजूनही आकलनाच्या पलीकडे राहिलेली भाषेची काही अंगं त्यात उपस्थित होतात? शेक्सपिअर जेव्हा असं म्हणतो, की ' She should have died hereafter ', किंवा ' Of many thousand kisses, the poor last ', किंवा ' Absent thee from felicity awhile' तेव्हा नेमकं काय होत असतं? येट्सच्या मते, इथं प्रतीकात्मक भाषेबरोबरच दृष्टीही अचानक विशाल होते. या भाषाप्रयोगात विलक्षण वाक्यरचना आहे, हे नक्कीच, पण

त्या खेरीजही काहीतरी आहे.

साहित्यात, आणि त्यातही काव्यात, जो भाषेचा वैशिष्ट्यपूर्ण वापर होतो, तो फक्त भाषिक-रूपाशी संबंधित नसून 'कविहेतुपरते' ('intentionality' of the poet) निगडित असतो. साल्दा हे चेक साहित्यिक नेरूदांबद्दल बोलताना एकदा असं म्हणाले होते, की त्यांच्यांत 'रस्त्यावरचे पारोसे शब्द उचलून त्यांना अनादिअनंतत्वाचे दूत बनवण्याचं बेफाम धारिष्ट होतं.' (मुकारोवस्की १९७७ : १–२ मधून घेतलेलं अवतरण). 'त्यांना अनादि–अनंतत्वाचे दूत बनवणं.' हाच एक असाधारण वाक्प्रयोग आहे आणि त्याला अनादि–अनंतत्वाचा नाद आहे. काव्यभाषेवर पुष्कळ लिहिलं गेलेलं आहे आणि या गुणाची कोणत्या ना कोणत्या स्वरूपात प्रत्येकानं दखल घेतलेली आहे. उदाहरणार्थ, पॉल व्हालेरीनं (१९८०)असं म्हटलं आहे, की काव्य दैनंदिन, व्यवहारातील भाषेपलीकडे झेप घेत असतं. व्हालेरीच्या मते सामान्य भाषिक संरचनेच्या प्रवाहापासून झटकन आणि अनपेक्षित मुरड घेतल्यानं असं होतं. व्हालेरीनं आणखीही एक महत्त्वाचा मुद्दा मांडलेला आहे: 'भाषेच्या कार्यात बदल घडवून आणण्याचा एक निर्णयच काव्यात अनुस्यूत असतो.' (५३). त्यानं मालेर्बे या पंधराव्या शतकातील फ्रेंच लेखकानं दिलेलं समधर्मी उदाहरण उद्धृत केलं आहे. मालेर्बेनं गद्याची तुलना नेहमीच्या चालण्याशी आणि काव्याची नृत्याशी केलेली आहे. चालणं आणि नृत्य यांची कार्ये वेगवेगळी आहेत: चालण्याचं कार्य काही दैनंदिन गरजांशी संबद्ध आहे, तर नृत्याचं कार्य अशा बंधनांशी जखडलेलं नसतं. खरं तर, नृत्य आणि काव्य यांची कार्ये निश्चित शब्दांत मांडणं अतिशय कठीण असतं. आंद्रे बेलीच्या मते (१९८०:१२५) 'काव्यभाषेला शब्दांतून काहीही सिद्ध करायचं नसतं.' या वस्तुस्थितीतच काव्य-भाषेचं खरं महत्त्व दडलेलं आहे.

मालेर्बेनं आणखीही काही म्हणून ठेवलेलं आहे, असं आपल्याला दिसतं. तो म्हणतो, की ज्या गोष्टी करणं आपल्याला भागच असतं, त्यात थोडंसं दुर्लक्ष झालं, तरी ते खपून जाण्यासारखं असतं; पण सहसा ज्या गोष्टी आपण केल्याच पाहिजेत, असं बंधन नसतं, पण मोठेपणापायी आपण त्या करतो, 'त्यात काही एक दर्जा राखला नाही, तर ते मात्र हास्यास्पद ठरतं.' आपल्याला जर चांगलं नृत्य करता येत नसेल किंवा काव्य करता येत नसेल, तर या गोष्टी करायच्या तरी कशाला? त्या केल्याच पाहिजेत, असं तर काही आपल्याला बंधन नसतं! कलेकडून उत्कृष्टपणाची अपेक्षा असते– मग ती नृत्य-कला असो, संगीत असो, की साहित्य. जे या कलांना लागू आहे, तेच सर्जक अनुवादा-लाही लागू आहे: त्याच्याकडून असाधारणत्वाची अपेक्षा असते.

कितीही चिकित्सा केली, सैद्धांतिक विचार मांडले, तरी प्रत्यक्ष अनुवादक्रियेत त्याचा

अनुक्रमणिका

काही फायदा होत नाही. मदत होते, ती सरावाची. प्रत्यक्ष करण्यातूनच आपण शिकत जातो, या वस्तुस्थितीचं महत्त्व अनुवादक्षेत्रात आवर्जून सांगायची गरज नाही. विल्यम ब्लेकची ' दि टायगर ' (The Tyger) ही सुप्रसिद्ध कविताच घ्या. कन्नडसारख्या भाषेत तिचा कसा अनुवाद करणार? या दोन भाषांचा वाक्यविन्यास, अर्थरचना आणि आधारद्रव्य इतकं वेगवेगळं आहे, की कन्नडमध्ये या कवितेचा अनुवाद करणं आणि कवितेचा गाभा पकडणं शक्य तरी आहे का, असा प्रश्न पडावा. आणि गाभा पकडणं म्हणजे तरी काय पकडायचं, हा खरा प्रश्न आहे : ताल, प्रतिमा, सममानता, भाववृत्ती, पोत, अर्थ? या सगळ्याचा अनुवाद करता आला असता, तर काही प्रश्नच नव्हता. पण प्राप्त परिस्थितीत मात्र, या सर्वांपैकी सगळ्यांत अर्थपूर्ण अंगाची निवड आणि ईप्सित भाषेत त्याचं पुनःसर्जन करणं हा आपल्यापुढचा खरा प्रश्न आहे. या कवितेचा मी कन्नडमध्ये अनुवाद करायला सरसावलो, तेव्हा या प्रश्नाला मला तोंड द्यावं लागलं. ' प्रजावाणी ' साप्ताहिक पुरवणीत (१९०५.१२.०८) प्रसिद्ध झालेलं हे भाषांतर म्हणजे शक्य असलेल्या विविध अनुवादरूपांपैकी एक आहे. आणि सर्वच ललित साहित्यात अनेकदा घडतं, तेच इथंही घडतं. यांपैकी कुठलाही एक अनुवाद पूर्णपणे समाधानकारक नसतो. मूळ कवितेच्या पहिल्या कडव्याची, त्याच्या मी केलेल्या अनुवादाशी तुलना करू.

Tyger, Tyger, burning bright
In the forests of the night:
What immortal hand or eye,
Could frame thy fearful symmetry?

व्याघ्र, व्याघ्र, उरियुत हे गे
रात्रिय गोंडारण्य गळोळगे
याव अनखर कइयो कन्नो
नि न्नी आयव कल्पिसिते नो

मूळ पाठ्य आणि त्याचा अनुवाद यांचं पूर्ण विश्लेषण इथं करण्याचा माझा मानस नाही. पण कन्नड अनुवादात मूळ तालाचं सूचन करण्याचा प्रयत्न आहे या गोष्टीकडे मी वाचकांचं लक्ष वेधू इच्छितो. आता कन्नड ही काही इंग्रजीप्रमाणे बलाश्रित लयीची भाषा नव्हे. कन्नड अक्षराश्रित लयीची भाषा आहे. पण बलाघातयुक्त आणि बलाघातहीन ही दुभागणी मानली, तर त्याला जुळती अशी गुरू–लघुची दुभागणी वापरून कन्नडमध्ये तिची पुनर्रचना करता येते. येथे दिलेल्या कन्नड अनुवादाच्या उदाहरणात अशा पद्धतीने मूळ कवितेतील ताल पकडायचा प्रयत्न बराच यशस्वी झाला आहे. ब्लेकच्या कवितेत

यमकालाही तितकंच महत्त्व आहे : खरं म्हणजे तालाला उपकारक असाच तो घटक आहे. कन्नड अनुवादात तेही साधलेलं दिसतं. पण इतर अनेक गोष्टींची किंमत देऊनच हे शक्य झालं आहे. उदाहरणार्थ, ' उरियुत हेगे ' म्हणजे ' burning bright ' नव्हे. या कन्नड पदबंधाचा शब्दशः अर्थ ' burnirg how ' असा होतो. याप्रमाणेच चौथ्या ओळीचाही शब्दशः अर्थ ' Could frame thy fearful Symmetry ' असा होत नाही. ' fearful ' हा शब्द अनुवादातून गाळला गेला आहे, कारण तो ठेवायचा तर ती ओळ वृत्तात बसली नसती. ' एमो ' हा शब्दही अर्थाच्या दृष्टीनं ' could 'च्या फक्त जवळपास पोचू शकतो.

गोपाळकृष्ण अडिगा यांच्या ' हद्दु ' या कन्नड कवितेच्या एका कडव्याचा इंग्रजीत अनुवाद करताना मला याच्या उलट प्रश्न पडला. कन्नडमध्ये ' हद्दु ' या शब्दाचा अर्थ ' गिधाड ' किंवा ' हद्द, किनारा ' असा होऊ शकतो. त्याचा अर्थ संदिग्ध आहे. आपल्यावरील बिकट परिस्थितीच्या जाणिवेनं एक प्रकारची भयग्रस्तता येते; ज्यांना ही जाणीव नसते, त्यांना भयही नसतं. त्या कवितेचं शेवटचं कडवं या अवस्थेबद्दल आहे.

नन्न किरुकोने सुत्तलु मोरेव भयद तेरे
नक्कु बिच्चिवे हयि नूरू नौको
कन्नडिय गूद विस्तार सागरदल्लि
कुणिवुवेष्टो मीनु मरेतु मेरे.

My small room encircled by billowing waves;
A hundred happy ships have raised their sails;
In the glass-house of the vast sea
Innumerable fish dance disremembering the shores.

मध्यवर्ती कल्पनेतील अनेकार्थतेमुळं त्याचा सहजगत्या इंग्रजीमध्ये अनुवाद होऊ शकत नाही, एवढ्यापुरताच हा प्रश्न मर्यादित नाही. ताल आणि अर्थ यांच्यांतील स्पर्धा हाही एक प्रश्न आहे. मूळ कवितेतील अर्थ अनुवादात आणायचा, तर ताल निसटतो— आणि मला वाटतं, तेच इथं झालेलं आहे. ताल आणि अर्थ या दोन्हींना गवसणी घालणारं प्रतिसर्जन करणं हे एक आव्हान देणारं काम आहे.

सर्व अंगांचा सुमेळ साधणारं प्रतिसर्जन आपण सिद्ध करू शकत नाही, तोपर्यंत मूळ कृतीच्या विविध अंगांपैकी काहींची निवड करणं आपल्याला भाग पडतं. मूळ कृतीला अनुवादाच्या विविध शक्यतांच्या मोजपट्ट्या लावून बघेपर्यंत, अर्थातच या विविध अंगांची

आपल्याला सुटी जाणीव अशी जवळ जवळ नसतेच. म्हणूनच ' द टायगर ' ही कविता वाचताना साधारणपणे आपण ताल आणि अर्थ यांची फारकत करणार नाही. अडिगा यांच्या कवितेबद्दलही हेच म्हणता येईल. कारण सामान्यपणे कवितेची समग्र अर्थपूर्णता या विविध अंगांच्या क्रियाप्रतिक्रियांमधून निर्माण होते. म्हणून अनुवादक हा कुशल लेखक असायला हवाच; पण संस्कारित वाचकही असणं आवश्यक आहे. कवितेची अशा तऱ्हेनं ' फोड ' केल्यावर आणि तिच्या विविध शक्यतांपैकी काहींची निवड केल्यावर आपल्याला एका प्रश्नाला उत्तर द्यावं लागतं— तो प्रश्न म्हणजे ' अमुकच अंग का निवडलं ? ' उदाहरणार्थ, ' द टायगर 'च्या तालाला आणि ' हृद्दु 'च्या अर्थालाच महत्त्व का द्यायचं ? या प्रश्नांची उत्तरं देणं सोपं नाही. त्या त्या कवितेच्या स्वरूपाविषयीच्या आपल्या मान्यतांवर बरंचसं अवलंबून असतं.

अभिजात साहित्यकृतींच्या बाबतीत आणखी एक प्रश्न उद्भवतो. ईप्सित भाषेत सध्या प्रचलित असलेल्या बोलीरूपात त्याचा अनुवाद करावा, की काळाचं अंतर सुचविण्यासाठी भाषेचं काहीसं जुनावलेलं रूप घ्यावं ? उदाहरणार्थ, जुवेनाल कवीच्या Satire II या रोम शहरावरील मूळ लॅटिनमधील उताऱ्यांची ही तीन वेगवेगळी भाषांतरच बघा ना :

१. But why, my friend, should I at Rome remain?
I cannot teach my stubborn lips to feign;
Nor when I hear a great man's verses, smile
And beg a copy, if I think them vile.

२. What Should I do at Rome? I am no good at lying.
If book's bad, I can't praise it or go around ardering
copies.

३. What can I do in Rome? I never learnt how
To lie. If a book is bad, I cannot puff it, or bother
To ask around for a copy.

यांपैकी पहिलं आहे, ते जॉन वॉरिंग्टननं सुधारणा केलेलं विल्यम जिफर्डचं भाषांतर आहे (१९५४). जिफर्डचा हा अनुवाद १८०२ मध्ये प्रथम प्रसिद्ध झाला आणि त्यामुळं त्यातील भाषा बरीच जुनी आहे. तरीही सॅटायरच्या अभिजात शैलीशी इमान राखण्याचा जिफर्डचा उद्देश स्पष्ट आहे. दुसरं उदाहरण रोल्फ हंफ्रीज् यानं (१९५८) केलेल्या जुवेनालच्या भाषांतरातलं आहे. तिसरं उदाहरण, ओगिल्व्हीनं उद्धृत केलेल्या (१९८०) पीटर ग्रीनच्या भाषांतराचं आहे. दुसऱ्यात व तिसऱ्यात आधुनिक भाषेचा

अनुक्रमणिका

वापर आहे खरा, पण पीटर ग्रीनची शैली हंफ्रीजपेक्षा संभाषणात्मक आणि गतिमान आहे. पण त्या त्या अनुवादकाचं उद्दिष्ट आणि त्यानं त्यानं लावलेला अर्थ यांचा संदर्भ लक्षात घेतल्याखेरीज अनुवादांचं मूल्यमापन करणं सोपं नाही. आपल्या आधुनिक दृष्टि-कोणातून जुवेनालची शैली एका अर्थानं अभिजातही आहे अन् गतिमानही.

आणखी एक उदाहरण देतो. दांतेच्या 'द डिव्हाइन कॉमेडी' या महाकाव्याचा अनेकांनी इंग्रजीत अनुवाद केलेला आहे. या काव्याच्या अठराव्या सर्गात पॅराडाईज-वरील प्रकरणात एक सुंदर उतारा आहे. कवी बिॲट्रिसच्या डोळ्यांकडे बघत असताना प्रेमाच्या अनिर्वचनीय अनुभवानं भारावून गेलेला आहे. बिॲट्रिस त्याची हळुवारपणे कानउघाडणी करते. त्या उताऱ्याचे दोन वेगवेगळे अनुवाद उदाहरणादाखल येथे देतो.

१. vanquishing me with a beam
Of her soft smile, she spake : " Turn thee and list,
These eyes are not thy only Paradise."

२. then, with a smile whose radiance dazzled me,
she said : " Now turn around and list well, not in my eyes
alone is Paradise."

पहिलं उदाहरण हेन्री केरीनं केलेल्या अनुवादातलं आहे (द हेरॉन बुक्सच्या आवृत्तीत अनुवादाचं वर्ष दिलेलं नाही; पण ही आवृत्ती १९७० मधली आहे.) दुसरं उदाहरण मार्क मूसा यानं केलेल्या अनुवादातलं आहे (१९८४). मूसाची भाषा list हा शब्द वगळता अगदी आधुनिक आहे; केरीची मात्र काहीशी जुनवट आहे. बिॲ-ट्रिसचे मूळ इटालियन शब्द असे आहेत : " Volgiti ed ascolta, che non pur nei miei occhi e Paradiso. " दांतेनं thy या अर्थाचा शब्द वापरलेला नाही. केरीच्या भाषांतरात मात्र तो येतो. शिवाय त्यानं शब्दक्रमही किंचित बदलला आहे. परिणामी हेन्री केरीचे शब्द काहीसे जुने असले, तरी वाक्यरचनेत काही वेगळे वळण नाही. मूसामध्ये याच्या अगदी उलट आहे. त्याचे शब्द आधुनिक आहेत, तरी वाक्य-रचना मूळ पाठ्याच्या जवळ जाणारी असली, तरी गुंतागुंतीची आहे, हेही तितकंच खरं. माझ्या मते, मूळ पाठ्याचा काव्यात्म परिणाम दोन्ही अनुवादांमध्ये वेगवेगळ्या तऱ्हेनं साधलेला आहे.

आता, केरीनं अनुवादात समाविष्ट केलेल्या 'thy' या शब्दाबद्दल थोडंसं. या शब्दानं या उताऱ्याला अतीव गोडवा येतो, यात शंकाच नाही आणि तो उतारा 'अनादि-अनंतत्वाचा दूत' बनतो. पण बिॲट्रिसला अभिप्रेत आहे, तो त्याचा वैयक्तिक

Paradise की सर्वसामान्य कल्पनेनुसार असलेला Paradise ? दांतेला वैयक्तिक Paradise असा अर्थ अभिप्रेत असता, तर त्यानं निश्चितार्थी 'तुझा' या अर्थी पद का वापरलं नाही ? या प्रश्नांची पूर्ण उत्तरं आपल्याला कधीच देता यायची नाहीत. बिॲट्रिसला दोन्ही अभिप्रेत असणं शक्य आहे; वृत्तरचनेसारखं एखादं बंधन निश्चितार्थी सार्वनामिक पद वापरण्याच्या आड आलेलं असणंही शक्य आहे. उताऱ्याचा या अर्थानं अनुवाद करण्यात केरीनं मात्र निश्चितच आपली सर्जकता पणाला लावलेली आहे. (अनुवादक अनुवाद करतो, तो फक्त पाठ्याचा नव्हे, तर लेखकाला जे अभिप्रेत आहे, त्याचाही. असं असल्यामुळं प्रत्येक अनुवाद ही एक अर्थ लावण्याची क्रिया ठरते आणि म्हणूनच तिथं मतभेदालाही वाव राहतो.) दुहेरी बंधन ही काही काल्पनिक गोष्ट नव्हे; ती वास्तव आहे आणि प्रत्येक अनुवादकाला आपापल्या परीनं तिची उकल करावी लागते. शेवटी, अनुवादकाची सर्जकता आणि अनुभव यांची इथं कसोटी लागत असते. तो संवेदनक्षम वाचक असायला हवा, तसाच प्रतिभावान लेखकही. सर्जकता कशी प्रकट होईल, याचं आपण भविष्यसूचन करू शकत नाही, त्यामुळं सर्जक अनुवादाची पद्धतीही आधी बसवून देणं अशक्य आहे. आणि म्हणूनच सामान्य गद्याचं भाषांतर करण्यासाठी आपण यंत्र निर्माण करू शकलो, तरी काव्याच्या अनुवादासाठी यंत्राचा वापर करणं आपल्याला कधीही शक्य होणार नाही. निदान तशी आपण आशा करू या, कारण ज्या दिवशी आपल्याजवळ असं यंत्र उपलब्ध होईल, त्या दिवशी काव्याची, व्यक्तित्वाची, आणि स्वतंत्रेची इतिश्री होणार आहे.

संदर्भ

ओगिल्व्ही, आर्. एम. (१९८०). **रोमन लिटरेचर ॲन्ड सोसायटी,** पेंग्विन बुक्स.

कीनन, इ. एल्. (१९७५). लॉजिक ॲंड लॅंग्वेज. समावेश : ब्लूमफिल्ड, एम्. व हॉगेन, ई. (संपा.), **लॅंग्वेज ॲज ए ह्यूमन प्रॉब्लेम,** लंडन : लिटल्वर्थ.

केरी, हेन्री (अनु.) (१९७०). **द डिव्हाइन कॉमेडी.** हेरॉन बुक्स

पुश्किन, अलेक्झांडर (१९६२). **द क्वीन ऑव्ह स्पेड्स् ॲंड अदर स्टोरीज.** अनुवाद : एडमंडस्, रोजमेरी. पेंग्विन बुक्स.

बेली, आंद्रे (१९८०). द मॅजिक ऑव्ह वर्ड्स्. वेस्ट, टी. जी. (संपा.) **सिंबलिझम् : अन् ॲन्थॉलजी** मधून लंडन.

मुकारोवस्की, जान (१९७६). **ऑन पोएटिक लॅंग्वेज.** अनुवाद व संपादन बरबॅंक, जे. आणि स्टायनर, पी. लिसे द पीटर रीडर प्रेस.

मुकारोवस्की, जान (१९७७). **द वर्ड ॲंड व्हर्बल आर्ट.** अनुवाद व संपादन बरबॅंक, जे. आणि स्टायनर पी. न्यू हेवन : येल युनिव्हर्सिटी प्रेस.

मूसा, मार्क (अनु.) (१९८४). **द डिव्हाईन कॉमेडी.** ब्लूमिंग्टन : इंडियाना

युनिव्हर्सिटी प्रेस.
येट्स्, डब्लू. बी. (१९८०) द सिंबलिजम् ऑव्ह पोअट्री. समावेशः वेस्ट, टी. जी. (संपा.) सिंबलिझम् : ॲन ॲन्थॉलजी, लंडन
वुल्फ, व्हर्जिनिया (१९६८). द कॉमन रीडर. लंडन : द होगर्थ प्रेस.
वॉरिंग्टन, जॉन (अनु.) (१९५४). जुवेनाल्ज सटायर्स. लंडन : जे. एम्. डेंट अँड सन्स लिमिटेड.
व्हालेरी, पॉल (१९८०). रिमार्क्स ऑन पोअट्री. वेस्ट, टी. जी. (संपा.) सिंबलिझम् : ॲन ॲन्थॉलजी मधून. लंडन.
हंफ्रीज, रॉल्फ (अनु.) (१९५८). द सटायर्स ऑव्ह जुवेनाल. ब्लूमिंग्टन : इंडियाना युनिव्हर्सिटी प्रेस.

मूळ इंग्लिशवरून अनुवाद : विजया देव
मूळ प्रकाशन : 'Creative translation : A Personal point of view', द लिटररी क्रायटीरियन (षण्मासिक, मैसूर) वर्ष १२, अंक २, पृष्ठे २२–३१, जून १९८७

लेखकाचा पत्ता : किळिंगार वेंकप्प तिरुमलेश, केंद्रिय इंग्लिश व विदेशी भाषा संस्थान, हैद्राबाद ५००००७

अनुवादकाचा पत्ता : ६१/१६ एरंडवणे, इन्कमटॅक्स ऑफिसजवळ, पुणे ४११००४

ज्याचं हवं त्याच्यापाशी

फ्रेंच चित्रकार व मूर्तिकार एद्गार दगा (१८३४–१९१७) याने कविता लिहिण्याचा प्रयत्न केला पण ते काही जमेना. आपला कविमित्र स्तेफान मालार्मे (१८४२–१८९८) याला तो म्हणाला– मला छान कल्पना सुचतायत पण कविता लिहायचं काही जमत नाही बुवा! मालार्मे याने थंडपणाने उत्तर दिले– बाळा, कविता शब्दांची बनवतात, कल्पनांची बनवत नाहीत.

त्याच काळातली दुसरी घटना– प्रसिद्ध फ्रेंच रसायनविद् आणि जीववैज्ञानिक लुई पास्तर (१८२२–१८९५) याच्याकडे एक दुसऱ्या देशातला वैज्ञानिक येऊन मोठ्या अदबीने म्हणाला– आपल्यापाशी मला काम करायला मिळावं अशी माझी इच्छा आहे, पण माझं फ्रेंच भाषेचं ज्ञान फारच तुटपुंज आहे, तेव्हा हे जमेल ना? पास्तरने उत्तर दिले– मित्रा, विज्ञान कल्पनांचं बनवतात, शब्दांचं बनवत नाहीत.

विल्यम ब्लेक (१७५७—१८२७) या इंग्लिश कवीची मूळ कविता

THE TYGER

Tyger Tyger, burning bright
In the forests of the night
What immortal hand or eye,
Could frame thy fearful symmetry ?

In what distant deeps or skies,
Burnt the fire of thine eyes ?
On what wings dare he aspire ?
What the hand, dare seize the fire ?

And what shoulder, & what art,
Could twist the sinews of thy heart ?
What the anvil ? what dread grasp,
Dare its deadly terrors clasp ?

When the stars threw down their spears
And water 'd heaven with their tears :
Did he smile his work to see ?
Did he who make the Lamb make thee ?

Tyger Tyger burning bright,
In the forests of the night :
What immortal hand or eye,
Dare frame thy fearful symmetry ?

पंढरीनाथ रानडे यांनी केलेला 'द टायगर' कवितेचा भावानुवाद

वाघा वाघा, वनरुद्रा !

वाघा वाघा, वनरुद्रा,
जळत्या ज्वालांची मुद्रा
वनात पेटे रात्रीला
कुणी, कशाला सांग दिले
रुद्रंकारी रूप तुला !

वाघा वाघा, वनरुद्रा,
वाघा वाघा, बलभद्रा,

आग तुझ्या डोळयांमधली
तप्त निखारे नेत्रांचे
वेताळाच्या अग्नीची
आभाळामधी जाऊनी

जळते कुठल्या आभाळी
विझती कुठल्या पाताळी
तुझी दांडगी उड्डाणे
कुणी झेलली अग्नितुनी

खांदे बळकट लोखंडी
हृदय बसवले कुणी तुझे
अंतःकरणी ठोक्यांना
हातांना अन् पायांना
कुणी भयंकर दान दिले !

कुठुन उचलला घण होता
कुठल्या भट्टीतिल मेंदू
त्याचे दणके बलदंड
वाघा वाघा, वनरुद्रा

अन् कुठले साखळदंड
ऐरत कुठली, घण कुठला
कुणी झेलले, रे, सांग
वाघा वाघा, बलभद्रा,

भाले फेकुन ताऱ्यांनी
स्वर्ग भिजवता अश्रूंनी
हसला होता का, रे, तो
बघुनि किमया हातांची
कोकरास ज्या हातांनी
रूप दिले, त्यांनीच तुला
रूप दिले का, वनरुद्रा !
वाघा वाघा, बलभद्रा,

कुठल्या स्वर्गातिल डोळे
धजले होते देण्याला
वाघा वाघा, वनरुद्रा

हात कोणत्या देवीचे
वनरुद्राचे रूप तुला !
वाघा वाघा, बलभद्रा

मूळ प्रकाशन : वली हिंदुस्तानी पंढरीनाथ रानडे, **रंग अजिंठ्याचे**, औरंगाबाद : लोकायतन १९८५, पृष्ठे ८८-९

अनुक्रमणिका

तेरेस

मोहन पंडित

हकाळी सातला कॉलेजात गेलती, ती एरल आताशी बशीतन कुर्लाकडे डेबली, तवा दोन पारचे तीन जालते.

बशीतून डेवताना सॅबीची माय मेटली. एरलनं इचारलं,

" मांयगो, कटे साल्ली ? "

" होळीला जायाचं हाय. " सॅबीची माय निंबर कापीत गेली.

एरल बंगलीच्या नाक्याकडून आंत आली, वल्तावर राजेमीत आपाय बोअलुआ,

" माना वाटलं, आज तेरेस तुमच्या अटे– तू जायाशी नय कॉलेजात ! "

एरल बोटली,

" बेगिन आली ती. तेरेसला अवडं काम काय असतं का ? "

एरल बेगिना बेगिना घरा गेली. माय बोटली,

" अटेस बोअ. तेरेसाचे सणे सावळ. "

एरल बोअली.

शा घेतांनी कोपाचा दातावर आपटून आवाज जाला, तवा एरलला माल्कमची याद जाली.

पयल्या वर्साची गोस. एरल तवा बारावीत होती. माल्कम एक वरस फुडे– एफ्. वाय्.ला होता. त्या दिसा आवशीतच दोगांची पार्वती थेटरात भेट जाली. माल्कम शा पीत होता. एरलला बगिलं– तो हसला.

एरल फुडे निगाली, तवा बरोबरची जाना बोटली,

" माल्कम आफीते तुला. "

एरल आणि जाना मालकमशा अटे गेल्या.

माल्कमने दोन शा सांगितले.

एरल ' नाका नाका ' सांगतुई.

पुना माल्कम बोटला,

" मिनी एकटा प्याआसा का ? "

एरलने हातान कोप घेटला. भियात भियात ती बोटली,

" माल्कम, घरां हांगू नाका. नय ते सुपक तू नॉर्बर्टला बोटला– का मी मेली. "

माल्कमने इसारलं.

अनुक्रमणिका

" घरां हांगीत नाय कां तू ? पिक्शर बगितला, ते काय जालं ? "

" मायला राग येतो. " एरल शा पिता पिता बोटली.

माल्कल कशीन हंसला.

" हंसते केला ? "

" अयंस ! "

" शाप अयंस ? "

" तू शा पिते तवा, दातांनी मुझिक वाजीते, तेला हंसला. "

एरलला लौ लाज भरली.

आता पुना शा पिताना एरलला माल्कमची याद जाली.

आज सांजे तेरेस ह्य. माल्कम या आसास. तो धर्मासं काम कंवास चुकत नाय. अल्तारावर मेणवाती लावताना तो कया सुशेल दिसतो. आबेसात बी हुशार. फादरच्या वाढदिवसाला नाटक बी कयं टाप करतो !

शा संपला, तरी एरल माल्कमच्याच विसारात होती.

माय चाळवली.

" गो ऽ पोरी, तू कटे बादपूरला जाऊन ब्रोअली का काय ? "

एरल. कशीन सुवात झाली. तिचा शा कवास संपला हता. माल्कमशा यादीत ती कटे–कटेस गेलतुई. दोन-तीन दीस माल्कम तिला दिअलास नअता.

" मामारा बी गेलता का ? त्याला म्हाईत बी असल का, मी कवडी याद करते ? "

" गो ऽ पोरी ! अई काय बशीते तू ? " माय परती चाळवली.

एरल उटली.

' आता विसारच नय करावा. सांजे तेरेस ह्य. मामाश गेला नतूल, ते तेरेसाला येईलस माल्कम. '

एरल धाभाधून कायाला लागली.

सांज जाली. पाय आला. मनवेल बी बेगीन आलता. तेरेसाची सोर तयारी जाली. मेणवाती– सणे– आलमाव जकलं मांडलं. मनवेल फादरला हाडायला गेला. हळूहळू शेजारशे लोक आले.

एरल मातून मातून बगतुई.

" माल्कम दिए नय तो ? "

तवड्यात फादर आले. पाय एरल फुडे गेले.

" नमस्ते, फादर ! "

फादर हसले.

" नमस्ते, एरल. कॉलेज कयं साललंय् ? "

" बरं हाय, फादर ! " एरल बोटली.

तेरेस सुरू जालं. प्रार्थना सुरू जाली.

"नमो मारिया. तू कृपेने भरलेली. स्वामी तुजपाशी आहे..."

तेरेस सोपलं.

फादर बोअले.

सणे वाटता वाटता एरल माल्कमला सोदतुई. पुन माल्कम न्हयच!

एरल फादरशा समोर आली, तवास एरलच्या पायला आनी लोकांना फादर हांगतुआ,

"आज तेरेस जालं, ते बरं जालं. आजचा दीस सीलवाडीत स्पेशल हाय."

फुडे येत एरल बोटली,

"काय स्पेशल हाय, फादर?"

"आज तुमच्या सीलवाडीतला माल्कम फादर व्हायला गेला. सीलवाडीतला पयला फादर– माल्कम मिरांडा."

एरलच्या दोल्यांत काळोख जाला; ती शूप कुरसाकडे गेली. दोन तास पयली ती माल्कमशी तिशा वऱ्हाडासं सप्न बगीतुई!

'माल्कम फादर व्हायला गेला!'

एरल कुरसासमोर उबी हती. कुरसावरच्या मेणवातीसं मेण तिच्या काळजान कातर होत होतं.

१०९ ए पूनम सहनिवास, आयडियल सोसायटी, पुणे ४११ ०२९

[ही कथा वसईच्या जवळपास राहणाऱ्या ख्रिस्ती लोकांच्या बोलीमध्ये लिहिली आहे. मात्र लिहिणाराची ती प्रारंभिक बोली नाही, हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. आतापर्यंत मराठीत बोलींमधून ललित लेखन झाले आहे, ते ती ती बोली स्वतः लहानपणापासून बोलणारांकडून. काही चटकन न लक्षात येणारे शब्दार्थ पुढे दिले आहेत.

डेवताना : उतरताना, होळी, बंगली, बादपूर, सीलवाडी : स्थानविशेष, निंबर : ऊन, बस्तः वळण, राजेमी : पडवी, आपाय : आजा, पाय : बाप, बोअ : बस, सणे सावळ : चणे निवड, आवशीत : अवचित, अचानक, आफीते : बोलावतोय्, सुपक : सहज, कशीन : कसंनुसं, तेरेस : घरातले काही प्रश्न सुटावे, म्हणून करायचा एक ख्रिस्ती लोकांतला विधी, चाळवली : त्रासली, सुवात झाली : गोंधळली, आलमाव : पुल्पिट, मातून : पुनः, शूप : न बोलता, कातर होत होतं : ठिबकत होतं.

अनुस्वारांचा उच्चार करायचा. जाड ठशातली ची, च्या या अक्षरांमध्ये व्यंजनाचा उच्चार दंतमूलीय म्हणजे चारा मधल्या च सारखा करायचा, तीनचार मधल्या च सारखा करायचा नाही.]

अनुक्रमणिका

चित्रपट ही भाषा आहे काय ?

अनिल झणकर

या प्रश्नाचे हो किंवा नाही असे पटकन उत्तर देण्याआधी चित्रपट तसेच भाषा या दोनही माध्यमांसंबंधी, काही मूलभूत संकल्पनांचा विचार करणं उपयुक्त ठरेल.

१

संज्ञापन : आपण मित्रमैत्रिणींशी प्रत्यक्षात गुजगोष्टी करतो, टेलिफोनवर एकमेकांची खबरबात पुसतो, महत्त्वाचे निरोप देतो-घेतो, रेडिओवर बातम्या, निवेदनं, श्रुतिका ऐकतो, रोज वर्तमानपत्र वाचतो...या सर्व क्रिया म्हणजे भाषेमार्फत होणाऱ्या संज्ञापनाची वेगवेगळी रूपं आहेत. या घडामोडींमधे आपण वक्ते, श्रोते, वाचक या भूमिका पार पाडत असतो. जेव्हा आपण श्रोते किंवा वाचक असतो, तेव्हा प्रथम आपल्या कानांवर शब्द पडतात किंवा आपण ते वाचतो, मग त्या शब्दांचा अर्थ आपल्याला आत्मसात होतो. त्या शब्दांनी सूचित किंवा ध्वनित केलेल्या दृश्यप्रतिमांचा आपल्याला प्रत्यय येणं ही त्यापुढची पायरी झाली. साहित्याचं संज्ञापन हे याच प्रकारे होतं. उदाहरणार्थ, 'रणरणत्या उन्हात, अनवाणी पायांनी काठी टेकत चालणारा म्हातारा झाडाच्या सावलीत थांबला' अशासारखं एखादं वाक्य जेव्हा आपण वाचतो, तेव्हा यातलं रणरणतं उन्ह, अनवाणी पायांचा, काठी टेकत चालणारा म्हातारा, झाडाची सावली या गोष्टींच्या आपल्यांतल्या प्रत्येकाला प्रतीत होणाऱ्या प्रतिमा या पूर्णपणे भिन्न आणि काहीशा खाजगी असतात. म्हणजेच वास्तव गोष्टींच्या, विचारांच्या अनुभवांच्या भाषेद्वारे मनोगत प्रतिमा जाग्या होतात आणि गुंफल्या जातात.

चित्रपटातल्या प्रतिमांचं संज्ञापन नेमकं याच्या उलट प्रकारे होतं. चित्रपटातली प्रत्येक दृश्य प्रतिमा ही पडद्यावर म्हणजेच मनोबाह्य अशा स्वरूपात प्रेक्षका समोर येते. त्याच प्रकारे प्रेक्षकाला ध्वनीही मूर्तस्वरूपात ऐकवला जातो. शिवाय या प्रतिमा पडद्यावर किती काळ राहाव्यात, त्या कुठल्या कोनातून चित्रित केल्या जाव्यात, तसंच ध्वनीसुद्धा किती उच्चनीच असावेत, किती कालावधीचे असावेत– या सर्व गोष्टी दिग्दर्शकाने निश्चित केलेल्या असतात. त्यात प्रेक्षकांच्या मनोगत दृश्यप्रत्ययाला वाव नसतो.

भाषेचं संज्ञापन हे जिवंत (प्रत्यक्ष समोरासमोर बोलणं-ऐकणं) किंवा अप्रत्यक्ष

(लिहिलेलं वाचणं किंवा ध्वनिमुद्रित भाषा ऐकणं) अशा दोन्ही मार्गे होतं. चित्रपट हे जिवंत संज्ञापनाचं माध्यम मात्र म्हणता येणार नाही, कारण ती नाटकासारखी प्रयोगक्षम कला (performing art) नाही. चित्रपटाच्या 'खेळात' प्रेक्षकांपुढं कुठलीही जिवंत माणसं नसतात, तर असतो एक पांढरा पडदा आणि त्यावर सादर होणारा सावल्यांचा, अंधार-उजेडाचा खेळ. पडद्यावर उमटत असते, ती क्षणोक्षणी बदलणाऱ्या दृश्यांची आणि ध्वनींची कालबद्ध अशी एक अखंड परंपरा... कॅमेरा आणि माईक ही दोन यंत्रं आपल्या पुढ्यात सादर होणाऱ्या गोष्टी मुद्रितं करतात. अशा अनेक मुद्रित तुकडयांचे संकलन केले जाते. म्हणजेच त्या तुकडयांची एक कालबद्ध, सलग आणि सुसंगत रचना आकाराला येते. अर्थात संकलनाचा स्पर्शही न होता 'फिल्म' आकाराला येऊ शकते. एखाद्या हौशी पण व्यावसायिक दर्जाची गुणवत्ता नसलेल्या माणसाने तयार केलेली लग्नसमारंभ, सत्कारसोहळे यांची फिल्म किंवा व्हिडिओ टेप आपल्या परिचयाची आहेच; पण ह्या प्रकारच्या फिल्ममध्ये आणि व्यावसायिक दिग्दर्शकानं तयार केलेल्या चित्रपटामधला फरक म्हणजे नुकतेच सुटेसुटे शब्द बोलायला शिकलेल्या लहान मुलाच्या भाषेतला आणि मोठया माणसांच्या भाषेतला फरक आहे.

नैसर्गिक आणि कृत्रिम साधन : कुठलीही मानवी भाषा ही मनुष्याला उच्चारता येणारी ध्वनी किंवा त्यानं तयार केलेली लिपी या साधनांद्वारे घडणारी मानवी अभिव्यक्ती आहे. रोजच्या आयुष्यातल्या साध्यासोप्या गोष्टींपासून ते जागतिक पातळीवरचे व्यवहार, अपरिमित अशा मानवी भावभावना, विचार, कल्पना, इ. व्यक्त करण्याचं भाषा हे एक स्वयंपूर्ण माध्यम आहे. भाषेद्वारे कुठलीही गोष्ट व्यक्त करणं किंवा ग्रहण करणं हे माणसाच्या केवळ शारीरिक आणि मानसिक क्षमतेवरच अवलंबून असतं. त्याला इतर बाह्य साधनांचा आधार लागत नाही. चॉम्स्कींसारखे भाषावैज्ञानिक भाषेला मानवी मनाचा जैविक गुणधर्म (biological property of human mind) मानतात. याउलट चित्रपट हे विचार-विकार अभिव्यक्तीचं एक यंत्रसिद्ध, कृत्रिम असं साधन आहे. वैज्ञानिक आणि तंत्रशास्त्रीय प्रगती ही चित्रपटाच्या जन्माकरता जितकी आवश्यक होती, तितकीच ती आजही आणि यापुढंही, चित्रपटाचा एक माध्यम म्हणून विकास होण्याकरता आवश्यक आहे. चित्रपटांचा अवघा नव्वद वर्षांचा इतिहास किंवा त्यातले दोन-तीन मोठे टप्पे जरी पाहिले, तरी ही गोष्ट स्पष्ट होते. १८९५ साली चित्रपटाचा जन्म झाला. तेव्हापासून ते सुमारे १९३० सालापर्यंत चित्रपट हे मूक आणि कृष्णधवल होते. १९३० सालानंतर ध्वनिमुद्रणतंत्रातल्या प्रगतीनं ध्वनिचित्रपट अस्तित्वात आणले, आणि त्याबरोबरच चित्रपटमाध्यमाचं मूक चलच्चित्रांचा पट हे त्या काळाचं स्वरूप पूर्णपणे बदलून टाकलं. १९४० सालाच्या आसपास प्रायोगिक स्वरूपात रंगीत प्रकाशचित्रण शक्य झालं आणि १९६० सालापासून तर रंगीत चित्रपटांचा जमाना जगभर अवतरला.

अनुक्रमणिका

इथपासून पुढं दिग्दर्शकाला निर्मितीसाठी आणि प्रेक्षकांना रसास्वादासाठी कृष्णधवलं चित्रपट आणि रंगीत चित्रपट अशी दोन पर्यायी माध्यमं उपलब्ध झाली.

जाता जाता एक मुद्दा इथं स्पष्ट करावासा वाटतो, आणि तो म्हणजे की रंगीत प्रकाशचित्रण हे कृष्णधवल प्रकाशचित्रणाच्या तुलनेत अधिक आधुनिक तंत्र आहे, म्हणून त्याला कृष्णधवल प्रकाशचित्रणाचं उत्क्रांत स्वरूप म्हणता येणार नाही. तर त्याचा एक सर्वस्वी वेगळी शैली आणि विधा म्हणून विचार व्हायला हवा. रंगीत तैलचित्रांमुळं रेखाचित्रं किंवा कृष्णधवल मुद्राचित्रं (graphics) ही काही कालबाह्य ठरली नाहीत. पंधराव्या, सोळाव्या, सतराव्या शतकातल्या लिओनार्दो, रेम्ब्रांट, वेर्मिएर या मातब्बरांच्या बरोबरीनं एकोणिसाव्या शतकातल्या दोमिए या व्यंगचित्रकारालाही चित्रकलेच्या इतिहासात स्थान आहे. पण चित्रपटाच्या बाबतीत मात्र सर्वसामान्य प्रेक्षकाची एक अशी मनोधारणा करून देण्यात आलेली आहे, की कृष्णधवल प्रकाशचित्रण हा एक कालबाह्य प्रकार आहे, उलट आजमितीलाही जगातले काही आघाडीचे दिग्दर्शक असं मानतात, की कृष्णधवल माध्यमात काम करणं हे अधिक आव्हानात्मक आणि अधिक समाधानकारक आहे.

नियमबद्धता : भाषा म्हटली, की संकेत, नियमबद्धता, मूळाक्षरं, लिपी, व्याकरण या सर्व गोष्टी ओघानं आल्याच. तेव्हा चित्रपट ही भाषा आहे काय, या प्रश्नाचं उत्तर, हे चित्रपटाला ' मूळाक्षरं ' आहेत का ? (म्हणजेच चित्रपटाचा मूळ अर्थवाही घटक कोणता ?) आणि चित्रपटाचं व्याकरण लिहिता येतं का ? या दोन प्रश्नांच्या उत्तरांवर अवलंबून राहील. ह्या मुद्द्याचा उलगडा होण्यासाठी आपण एक वाक्यरचना आणि एखादी चित्रपटीय रचना यांची तुलना करून पाहू या... समजा, ' वाऱ्यानं खिडकीचा पडदा हलला ' असं एखादं वाक्य आहे, या वाक्यातल्या चारही शब्दांची वारा, खिडकी, पडदा, हलणं ही मूळरूपं जरी नुसती सुटी घेतली, म्हणजे वरील वाक्याच्या संदर्भाशिवाय, तरी त्यातल्या प्रत्येक शब्दाला मराठी भाषेत स्वतंत्र अर्थ आहे. या चार शब्दांमधल्या प्रत्येक शब्दाद्वारे एक एक निश्चित वस्तू किंवा क्रिया ज्ञात होते. म्हणजेच शब्द हे भाषेचे मूळ अर्थवाही घटक आहेत, असं आपण म्हणू शकतो.

चित्रपटाच्या बाबतीत शॉट म्हणजे प्रकाशचित्रणाचा एक सलग तुकडा हा रचनेचा मूळ घटक असल्याचं आपण याआधी पाहिलेलंच आहे. पण शॉट हा शब्दाप्रमाणे मूळ अर्थवाही घटक होऊ शकतो का, हा खरा प्रश्न आहे. उदाहरण म्हणून एखादी चित्रपटीय रचना आपण सविस्तर पाहू या. अशी कल्पना करा, की तुम्ही पडद्यावर एक प्रसंग पाहिलात आणि तो प्रसंग होता येणेप्रमाणे : एक माणूस त्याच्या कार्यालयात टेबलाशी बसून लिहिण्याचं काम करतो आहे. तो या कामात गढून गेलेला असताना

अनुक्रमणिका

अचानक त्याच्या जवळच्या खिडकीच्या तावदानाची काच फोडून एक दगड त्याच्या टेबलावर येऊन पडतो. त्यासरशी तो दचकून लिहायचा थांबतो आणि त्याची नजर पटकन खिडकीकडे जाते. आता समजा, की या प्रसंगाची रचना एकंदर तीन शॉट्समधे केलेली आहे. पहिला शॉट हे एक दूरदृश्य (long shot) आहे. कॅमेरा लांबून म्हणजे खोलीच्या दुसऱ्या टोकापासून ते त्याच्या टेबलापर्यंतचा विस्तृत भाग आपल्याला दाखवतो आहे. त्याचं टेबल खोलीच्या एका टोकाला आहे, तसंच खोलीत इतर कायकाय गोष्टी आहेत, त्याचं खिडकीपासूनचं अंतर, तो काम करतो आहे, ती दिवसाची वेळ आहे, का रात्रीची, हे सर्व तपशील आपल्याला या दूरदृश्यामुळं कळतात. दुसरा शॉट हा टेबलाचं समीपदृश्य आणि टेबलामागे बसलेल्या त्याचं समीपदृश्य (close up) आहे, असं समजा. आता तो करत असलेल्या कामाचं स्वरूप, त्याच्या चेहऱ्यावरचे हावभाव आपल्याला जवळून आणि म्हणून तुलनेनं अधिक स्पष्टपणे पाहता येतात, पण खिडकी पडद्यावर दिसत नाही. अचानक काच फुटल्याचा आवाज येतो आणि त्याच्या टेबलावर चित्राच्या चौकटीच्या बाहेरून एक दगड येऊन पडतो. दचकून तो खिडकीकडे पाहतो. तिसरा शॉट– काच फुटलेल्या तावदानाचं समीपदृश्य... आता ही तीन दृश्यं जर तुम्ही वेगवेगळी अशी पाहिलीत, तर प्रत्येक तुकड्यातून पूर्ण अर्थबोध होत नाही. किंवा या प्रत्येक तुकड्याला कॅमेऱ्यानं घेतलेल्या स्थिरचित्रासारखं (still photograph) किंवा कुंचल्यानं काढलेल्या चित्रासारखं स्वतंत्र अस्तित्वही प्राप्त होत नाही. म्हणजे हेच जर वेगळ्या शब्दांत मांडायचं, म्हणजे ' शॉट ' हा जरी चित्रपटीय रचनेचा मूळ घटक असला, तरी त्याला शब्दाचा दर्जा देता येणार नाही. फार तर स्वतंत्र अर्थ नसलेल्या मूळाक्षराचा दर्जा देता येईल. शिवाय ठरावीक शब्द = ठरावीक उच्चार = ठरावीक अर्थ हे समीकरण सिनेमाच्या भाषेत रूपांतरित होऊ शकत नाही. कारण शॉट अमुक= एका माणसाचं थेट त्याच्या नाकासमोरा कॅमेरा ठेवून त्याच्याच दृष्टिपातळीवरून एका विशिष्ट प्रकाशयोजनेसहित घेतलेलं समीपदृश्य = अर्थ तमुक अशी समीकरणं सिनेमाच्या ' भाषे 'त शक्य नाहीत.

आणखी एक महत्त्वाची गोष्ट आपल्याला लक्षात घेतली पाहिजे, की दूरदृश्य (long shot), समीपदृश्य (close up) असे आपण शॉट्सचे प्रकार करतो खरे; पण या शास्त्रीय संकल्पना नसून ती कामचलाऊ आणि व्यावहारिक लेबलं आहेत. या शास्त्रशुद्ध व्याख्या नसून ते प्रात्यणिक संकेत आहेत... या गोष्टींवरून निष्कर्ष एकच निघतो, की काटेकोर निकषावर चित्रपट ही भाषा नाही, असं स्पष्टपणे म्हणता येतं. परंतु तरीही या माध्यमाचा, भाषा म्हणून विचार करण्याचा मोह भल्याभल्यांना झालेला आहे. त्या दृष्टिकोणातून चित्रपटावर आजपावेतो भरपूर लिखाणही झालेलं आहे. कारण भाषेप्रमाणेच चित्रपट हेही मानवी भावभावना, अनुभव आणि विचार व्यक्त करणारं एक अत्यंत शक्तिशाली माध्यम आहे. वॉल्टर बेंजामिन या विचारवंतानं भाषा या संकल्पनेची अधिक

व्यापक व्याख्या– माणसाच्या मानसिक विश्वाची कुठलीही सुनियोजित अभिव्यक्ती– (any systematic expression of human mental life) अशी केलेली आहे. या व्यापक संकल्पनेत चित्रपट सहज बसतो. शिवाय चित्रपटाचा इतिहास जरी एक शतकाहून कमी काळाचा असला, तरी एक कला आणि माध्यम म्हणून त्याला भाषेसारखाच स्वतःचा असा समृद्ध इतिहास आहे. या इतिहासात अनेक कालखंड, परंपरा, शैली, संकेत सामावलेले आहेत. म्हणूनच चित्रपट ही जणू काही भाषा आहे, या भूमिकेतून चित्रपटाचा अभ्यास केला गेला आहे. मात्र यातला जणू काही हा शब्द अत्यंत महत्त्वाचा आहे. भाषा हा शब्द इथं आपण केवळ लाक्षणिक अर्थानं वापरतो आहोत, याची तो आठवण करून देतो. आता या दृष्टिकोणातून, चित्रपटाची काही ठळक वैशिष्ट्यं आपल्याला थोडक्यात मांडता येतील.

थोडक्यात सांगायचं, तर–

१. चित्रपट हे शास्त्रीय तंत्रज्ञानामुळं जन्माला आलेलं आणि स्वतःचं अस्तित्व तसंच प्रगतीकरता पूर्णपणे तंत्रज्ञानावरच अवलंबून असलेलं मानवी अभिव्यक्तीचं एक यांत्रिक माध्यम आहे.

२. चित्रपटामार्फत होणारं संज्ञापन हे नेहमीच पडद्यावर उमटणाऱ्या प्रतिमांद्वारे आणि त्याच वेळी ऐकू येणाऱ्या ध्वनीमार्फत होतं. तर भाषेमार्फत होणारं संज्ञापन हे प्रत्यक्ष किंवा अप्रत्यक्ष असू शकतं.

३. प्रत्यक्ष स्वरूपात ऐकू येणारे ध्वनी आणि पडद्यावर प्रकट होणाऱ्या प्रतिमा हे चित्रपट या माध्यमाचं साधनद्रव्य (material) आहे.

४. शॉट म्हणजे प्रकाशचित्रणाचा सलग तुकडा हा या माध्यमातल्या रचनेचा मूळ घटक किंवा एकक (unit) आहे.

५. मात्र चित्रपटात वापरल्या जाणाऱ्या शॉटला काही मर्यादितच सूचकता असते आणि त्याचा खराखुरा अर्थबोध हा त्याच्या मागच्या व पुढच्या शॉट्सच्या संदर्भातच होऊ शकतो.

६. अनेक शॉट्सची व ध्वनींची पडद्यावर अखंडितपणे प्रक्षेपित होणारी मालिका या द्वारे चित्रपट आकाराला येतो आणि आस्वादला जातो. ही रचना नुसती उतरंड नसते, तर ती कालौघात बद्ध असते आणि संगीतासारखीच आदी, मध्य, अंत अशी एकाच दिशेने कालक्रमण करते.

२

पडद्यावर अखंडितपणे प्रक्षेपित होणाऱ्या या दृक्श्राव्य शृंखलेचे आपण दृश्य, ध्वनी आणि संक्रमणचिन्हे (transitions किंवा mode of transitions) अशी तीन मुख्य अंगं आपण वेगळी काढू शकतो. यांतल्या प्रत्येक अंगाची रचना ही अनेक

घटकांनी मिळून झालेली असते आणि त्याचं विश्लेषण करता येतं. हे असं विश्लेषण करणं म्हणजे चित्रपटाच्या रचनेचा सूक्ष्म पातळीवरून विचार करणं आहे.

(क) दृश्य :

पडद्यावर प्रकट होणाऱ्या प्रत्येक शॉटच्या दृश्यरूप रचनेचे काही मूळ घटक आपल्याला सांगता येतील.

प्रतिमाकार (volume / image-size) **:** शॉटनं व्यापलेलं अवकाश म्हणजेच सूक्ष्मदर्शी भिंगातून दिसणाऱ्या लहानातल्या लहान गोष्टीपासून ते विमानातून वगैरे घेतलेल्या मैलोगणती भूभागाचा नयनरम्यदेखावा आपण पडद्यावर अनेकदा पाहिलेला आहे. समीपदृश्य, दूरदृश्य हे याचेच प्रकार.

दृष्टिकोण व दृष्टिपातळी : (viewpoint / angle) ज्या वस्तूचं किंवा व्यक्तीचं चित्रण केलं जातं, तिच्यावर रोखलेल्या कॅमेऱ्याचा दृष्टिकोण. म्हणजे समजा, की टेबलापाशी बसून एखादा माणूस जर काही लिहितो आहे, असं एखादं दृश्य असेल, तर कॅमेरा हा त्याच्या नजरेच्या पातळीवर तरी असेल किंवा वरती अथवा खाली. म्हणून पडद्यावर हे चित्र नजरेसमान पातळीवरून किंवा वरच्या अथवा खालच्या पातळीवरून चित्रित केलेलं असं दिसेल.

भिंग (lens) **:** प्रत्येक शॉट हा एका कुठल्यातरी विशिष्ट भिंगाद्वारेच घेतला जातो. प्रत्येक भिंगाचे त्याच्या केंद्रांतरानुसार (focal length) काही ठराविक गुणधर्म असतात. काही भिंगं ही आपल्या डोळ्यांमधल्या नैसर्गिक भिंगाशी साधर्म्य दाखवतात. त्यांना सर्वसाधारण भिंग (normal lens) असं म्हणतात. माणसाच्या डोळ्यातल्या भिंगाची क्षमता हे परिमाण करून त्यानुसार भिंगांची विभागणी ही सर्वसाधारण भिंग, विस्तृतकोन भिंग (wide-angle lens) आणि दूरदर्शी भिंग (telephoto lens) अशा तीन प्रमुख गटांत होते. यथार्थदृष्टीत (visual perspective) पाहिजे ते फेरफार करून आपल्याला हवी तशी दृश्यरूप मांडणी दिग्दर्शक सर्व प्रकारची भिंगं वापरून करतो.

प्रकाशयोजना : प्रत्येक शॉटची एक विशिष्ट प्रकाशयोजना असते. दृश्यातल्या प्रकाशयोजनेमुळं घडणाऱ्या प्रसंगांची वेळ, केलेल्या प्रकाशयोजनेचं प्रयोजन आणि शब्दांद्वारे सहजगत्या व्यक्त न होणाऱ्या दृश्यात्मक संवेदना व्यक्त केल्या जातात.

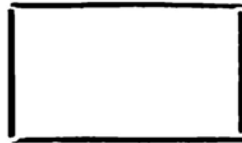
सरकत्या अथवा स्थिर चौकटी : पडद्यावर आपल्याला दिसणारी प्रकाशित चौकट ही स्थिर किंवा सरकती असू शकते. एखादं दृश्य हे स्थिर दृष्टिकोणातून चित्रित केलं जाऊ शकतं किंवा कॅमेऱ्याच्या हालचालीमुळं दृष्टिकोण सतत बदलता असा राहू शकतो. कॅमेऱ्याची हालचालही मुख्यतः तीन प्रकारे होते. १. **पॅन** (pan) म्हणजे क्षितिजसमांतर रेषेत डावीकडून उजवीकडे किंवा उजवीकडून डावीकडे, अशी. २. **टिल्ट** (tilt)

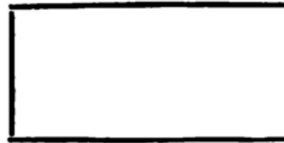
म्हणजे वर किंवा खाली. ३. ट्रॅक (track) स्वतः कॅमेराच पुढं, मागं, बाजूला तिरका, नटाला समांतर असा विविध प्रकारे हलतो. या सर्व हालचाली म्हणजे क्षितिज समांतर रेषेत मान फिरवून आजूबाजूला पाहणं, मान उचलून वरखाली पाहणं, आणि स्वतः चालत, पळत, वाहनाद्वारे वगैरे एखाद्या वस्तूच्या जवळ जाणं अथवा लांब जाणं, इतरांच्या समवेत बाजूनं चाणणं अशासारख्या मानवी हालचालींची यांत्रिक रूपं आहेत असं म्हटलं तरी चालेल.

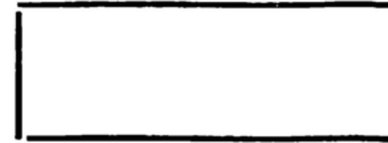
रंग आणि छटा : चित्रपट म्हणजे त्यातली दृश्यं ही रंगीत आहेत, का कृष्णधवल, हा आणखी एक मुद्दा. रेखाचित्र, तैलचित्र या जशा चित्रकलेतल्या भिन्न शैली आहेत, तशाच रंगीत प्रकाशचित्रण आणि कृष्णधवल प्रकाशचित्रण या दोन वेगळ्या शैली आहेत आणि हे ध्यानात ठेवूनच चित्रपटाचा आस्वाद घ्यायचा असतो.

दृश्याची खोली : स्थिर असो अथवा सरकती, प्रत्येक चौकटीत अवकाशाची रचना केलेली असते. तीत अनेक आकार सामावलेले असतात. जरी पडद्यावरची चौकट द्विमितिबद्ध असली, तरी ती त्रिमितिबद्ध जगाचा आभास निर्माण करते. रंगमंचावर किंवा एखाद्या वास्तवाभासी शैलीतल्या चित्रात जशा अग्रभागी काही वस्तू असतात किंवा घटना घडतात, काही घटना एकदम मागे म्हणजे पार्श्वभूमीला घडतात, तर काही या दोन टोकांच्या मधल्या अवकाशात. याच तऱ्हेने आपण पडद्यावरच्या चौकटी-तल्या वस्तू आणि माणसं ह्यांना अग्रभागी (foreground), मध्यभागी (middle-ground), किंवा पार्श्वभूमीवर (background) असे पाहतो. वेगवेगळ्या वस्तू, व्यक्ती यांच्या चौकटीतल्या जागा, एकमेकांपासूनची अंतरं ह्यांमधून त्यांच्यातली नाती, ताणतणाव वगैरे प्रतीत होतात.

चौकटीचा आकार : पडद्यावर दिसणारी चौकट ही जरी सर्वसाधारणतः चौकोनी असली, तरी लांबीरुंदीच्या वेगवेगळ्या परिमाणांप्रमाणे ती नॉर्मल म्हणजे १·३३ (लांबी) : १ (उंची) किंवा वाईडस्क्रीन म्हणजे १·६६ (लांबी) : १ (उंची) किंवा सिनेमास्कोप १·८८ (लांबी) : १ (उंची) अशा विविध आकारांमधे येऊ शकते.


नॉर्मल


वाईड-स्क्रीन


सिनेमास्कोप

चित्रीकरणाची गती : सर्वसामान्यतः आपण जे चित्रपट पाहतो, त्यांच्यांतल्या घटना पाहताना आपल्याला त्या रोजच्या आयुष्यात ज्या गतीनं घडताना दिसतात, तशाच त्या पडद्यावरही दिसतात. याचं कारण म्हणजे चित्रीकरणाची गती आणि प्रक्षेपणाची गती यांची सेकंदागणिक गतीची अत्यंत काटेकोर गणितं ठरलेली आहेत. त्यांनुसार कॅमेरा व

प्रोजेक्टर हे एकाच गतीत सुसूत्रपणे काम करतात. ही सुसूत्रता जर नसती, तर आपल्याला चित्र पडद्यावर व्यवस्थितपणे दिसणं अशक्य होतं. पण अनेकदा काही खास दृश्यरूप परिणाम साधण्याकरता कॅमेऱ्याच्या गतीत फेरफार करून मंदगतीच्या (slow motion), किंवा शीघ्रगतीच्या (fast motion / accelerated motion) हालचाली पडद्यावर दाखवल्या जातात.

शॉटचा कालावधी : प्रत्येक शॉट हा ठरावीक काळापुरताच पडद्यावर राहतो आणि नेमक्या तेवढ्याच वेळात त्याच्या सर्वएकंदर दृश्य रचनेचा परिणाम प्रेक्षकावर होणं अभिप्रेत असतं. चित्रपटाच्या लयबद्ध रचनेचा तो भागच असतो.

(ख) ध्वनी :

चित्रपटात ध्वनीचा चित्रांसारखाच अव्याहत ओघ असतो. चित्रपटाचा ध्वनि-आरेखाचे (sound-track) **भाषण** (speech), **श्रुतियोजना** (sound effects), **संगीत** (music) आणि **ध्वनिविराम** (silence) असे चार घटक आहेत.

भाषण : हे संभाषण, प्रत्यक्ष किंवा अप्रत्यक्ष निवेदन, स्वगत या स्वरूपांमधे असू शकतं.

श्रुतियोजना : म्हणजे पडद्यावर दिसणाऱ्या दृश्यांच्या अनुषंगानं ऐकू येणारे विविध आवाज; उदा., समुद्राची गाज, रस्त्यावरची रहदारी, वस्तू खाली पडणं, दार उघडल्याचा आवाज इ.

संगीत : हे पडद्यावर एखाद्या पात्रानं गाणं म्हणणं किंवा वाद्य वाजवणं अशा प्रत्यक्ष स्वरूपात किंवा पार्श्वसंगीत या रूपांमध्ये येतं.

ध्वनिविराम : काही वेळेस चित्रपटात कुठलाही आवाज ऐकू येत नाही आणि या ध्वनिविरामामुळं शांततेचा प्रत्यय प्रेक्षकांना दिला जातो.

शिवाय हे सर्व ध्वनी हे दृश्यात अनुस्यूत असतात किंवा त्यापासून विलग असू शकतात. म्हणजे संभाषण, श्रुतियोजना किंवा संगीत ऐकताना प्रत्येक वेळी बोलणारी किंवा गाणारी व्यक्ती अथवा आवाज उत्पन्न करणारी वस्तू प्रत्यक्ष पडद्यावर दिसेलच, असं नाही. अनेकदा ती सूचित केलेली असते. मघाचंच आपलं उदाहरण घ्यायचं झालं म्हणजे ग्रंथालयात काम करणाऱ्या माणसाचं– तर त्या प्रसंगात दगड मारून काच फोडणारी व्यक्ती आपल्याला कुठंही प्रत्यक्ष दिसत नाही. शिवाय काच प्रत्यक्ष फुटता-नाही पडद्यावर ते दृश्य दिसत नाही, तर केवळ ध्वनीद्वारे सूचित केलं जातं. अनेकदा आपण पाहतो, की दोन पात्रं एकमेकांशी बोलत असताना वातावरणनिर्मितीचा भाग म्हणून मशीनचे, रहदारीचे आवाज पार्श्वभूमीला वापरले जातात. या ध्वनींद्वारे वातावरणा-संबंधीच्या माहितीत भर पडतेच; पण त्याशिवाय पडद्यावर दिसणारं जग हे ध्वनिरूपानं बाहेरच्या अवकाशाशी जोडलं जातं. किंवा असंही म्हणता येईल, की विलग ध्वनिद्वारा

पडद्यावरच्या चौकटीत बद्ध असलेल्या अवकाशाची व्याप्ती वाढवली जाते. आणखी ज्याप्रमाणे दृश्याबाबत बोलताना आपण समीपदृश्य, दूरदृश्य असं वर्गीकरण करतो, त्याचप्रमाणे ध्वनीचाही अंतर आणि उच्चनीचता म्हणजे श्रवणतारतम्याच्या (sound perspective) संदर्भात विचार करता येतो.

(ग) संक्रमणचिन्हे

चित्रपट हा अनेक सुट्या सुट्या तुकड्यांचा पट असल्यानं दृश्यरूप तसंच ध्वनिरूप संक्रमणाच्या पद्धतीला चित्रपटात महत्त्व आहे. भाषेत जसे स्वल्पविराम, उद्गारचिन्ह, परिच्छेद, प्रकरणं असतात, तशाच चित्रपटात काही विशिष्ट दृश्य आणि ध्वनिरचना असतात. त्यांच्यांतल्या प्रत्येकीचा परिणाम वेगवेगळा असतो. त्यांना एकत्रितपणे आपण संक्रमण- चिन्ह म्हणू शकतो.

छेद (cut) : हा प्रायः सर्वाधिक वापरला जाणारा प्रकार आहे. दृश्यांमध्ये यात क्षणार्धात (म्हणजे $\frac{1}{24}$ सेकंदात) पडद्यावरच्या एका प्रतिमेची जागा दुसरी प्रतिमा घेते. तशाच तऱ्हेनं एका ध्वनीला छेद देऊन दुसरा ध्वनी जागा घेतो.

मावळणी–उजळणी (fade-out–fade-in) : पडद्यावरचं दृश्य जेव्हा मावळायला लागल्यासारखं अंधूक होऊ लागतं. आणि काही वेळातच पडद्यावर पूर्ण काळोख होतो, तेव्हा ती होते दृश्यरूप मावळणी (fade out). याच्या उलट, जेव्हा काळोखातून प्रथमतः धूसर, अस्पष्ट अशा स्वरूपात सुरुवात करून हळूहळू नवीन एखादं दृश्य पडद्यावर स्पष्टपणे प्रकाशित होतं, त्याला उजळणी (fade in) असं म्हणतात. याचप्रमाणे ध्वनीसुद्धा हळूहळू क्षीण होत जात ऐकू येईनासा होतो व क्षीणपणे उद्भव पावून दुसरा ध्वनी हळूहळू मोठा होत आपल्याला स्पष्ट असा ऐकू येऊ लागतो.

विरघळणी (dissolve) : एक दृश्य पडद्यावर स्पष्टपणे असताना त्याच्यातूनच उत्पन्न झाल्यासारखं, प्रथमतः अस्पष्ट स्वरूपात जेव्हा दुसरं एखादं दृश्य दिसू लागतं आणि ते अधिकाधिक स्पष्ट होत जातानाच पहिलं अस्पष्ट होत जात शेवटी विरघळून गेल्यासारखं नाहीसं होतं–या प्रकारे होणाऱ्या दोन दृश्यांच्या मिलापाला 'विरघळणी' असे म्हणतात. याचप्रकारे दोन ध्वनींचा मिलाफही साधता येतो.

पांढरा पडदा (bleach) : हा प्रकार म्हणजे मावळतीच्या नेमका विरुद्ध आहे. यात पडद्यावरचं दृश्य अधिकाधिक उजळ व प्रखर होत जातं आणि शेवटी दृश्यातले रंग, छटा, आकार वगैरे सर्व तपशील नाहीसे होत पडद्यावर नुसती पूर्ण प्रकाशित चौकट उरते, त्याला ' पांढरा पडदा ' म्हणतात. याला पूरक अशी ध्वनिरचना दाखवता येणार नाही.

अनुक्रमणिका

निपटणी (wipe) : अनेकदा असं दिसतं, की पडद्यावर एक दृश्य असतानाच दुसरं एखादं दृश्य त्याच्या बाजूनं किंवा खालून, वरून अशा प्रकारे त्यावर जणू आक्रमणच करतं आणि चौकटीत अधिकाधिक जागा व्यापतं. पहिल्या चित्राला पडद्यावरून पुसून टाकतं किंवा हुसकावून लावतं. हा प्रकार म्हणजे निपटणी. हाही केवळ दृश्यात्मकच प्रकार आहे.

गोठवणी (freeze) : हलतंबोलतं चित्र काही वेळेला पडद्यावर अचानक पुतळ्यासारखं स्तब्ध होतं, जणू काही त्याचं स्थिरचित्रच केलं जातं. चित्रपटात, काही क्षण का होईना, पण काळ अक्षरशः थांबवता येतो, ते या तंत्रामुळं. कुठल्याही आवाजाला एक निश्चित कालांतर, उद्भव आणि लोप असल्यामुळं ध्वनी अशा तऱ्हेनं धरून ठेवणं अजून कुणाला जमलेलं नाही.

अधिकचित्र (superimposition) **अधिकध्वनी** : प्रत्येक विरघळणं हे खरं तर अधिकचित्र किंवा अधिकध्वनीचीच प्रक्रिया असते. कारण अधिकचित्र म्हणजे एका चित्रात दुसरं चित्र मिसळणं. पण विरघळण्यात आणि अधिक चित्रात अथवा ध्वनीत फरक असा, की विरघळण्यात पहिलं चित्र किंवा ध्वनी पूर्णपणे नाहीशी होतात. तर अधिकचित्रात दोनही चित्रं पडद्यावर एकाच वेळेस दिसत राहतात आणि अधिक ध्वनीत दोनही ध्वनी एकाच वेळेस ऐकू येत राहतात. दूरदर्शनवरच्या बातम्या पाहताना अनेकदा निवेदकाच्या मागे चौकटीत काही स्थिरचित्रं किंवा चलच्चित्रं दिसतात, तो अधिकचित्राचाच भाग असतो. चित्रपटात संवादांबरोबर ऐकू येणारं पार्श्वसंगीत हा झाला अधिकध्वनीचा प्रकार.

दुभंग पडदा (split screen) : हा एक केवळ दृश्य परिणाम आहे. आपण अनेकदा पडदा चक्क वरपासून खालपर्यंत असा दोन भागांत दुभागला गेलेला पाहतो. या फाळणीनंतर झालेल्या दोन उपखंडांत दोन वेगळी दृश्यं दिसतात. हा झाला दुभंग पडदा.

आतापर्यंत ध्वनी, दृश्य व संक्रमणाच्या पद्धती यांच्या संदर्भात ही जी तांत्रिक अंगं आपण पाहिली, त्यांचा परस्पर संबंध काय किंवा ती चित्रपटाच्या एकसंध रचनेत कशी काय सामावून घेतली जातात, हे पाहणं ही पुढची पायरी ठरेल.

३

चित्रपट पाहताना प्रेक्षकांवर त्याचा होणारा परिणाम हा क्षणिक घडणारा असला, तरी तो खूप खोलवर पोहोचतो. याचं कारण म्हणजे अशा तऱ्हेचा परिणाम साधण्या-





साठी या माध्यमाला अनेक प्रभावी साधनं उपलब्ध आहेत. अनेकदा आपण अमक्या एका चित्रपटातील अमुक एक प्रसंग किंवा त्याचा काही भाग किंवा त्यातला नटाचा एखाद्या विशिष्ट प्रसंगातला अभिनय, इत्यादी मनावर ठसला, असं म्हणतो. या संदर्भात आपण असं लक्षात घेतलं पाहिजे, की त्या प्रसंगात असणाऱ्या माणसांच्या चेहऱ्यावरचे भाव, त्यांच्या आवाजांतून, संवादांतून, हालचालींतून व्यक्त होणाऱ्या भावना, त्यांची वेशभूषा, वातावरणातल्या इतर वस्तूंचे आकार, रंगसंगती, प्रकाशयोजना, पार्श्वसंगीत, कॅमेऱ्याच्या हालचालीमुळं अथवा संकलनात सतत बदलणारे दृष्टिकोण आणि दृश्यरचना अशांसारख्या अनेक गोष्टींचा तो आपल्यावर झालेला एकसंध परिणाम असतो आणि ही गोष्ट जाणणं म्हणजे चित्रपट माध्यमाचे मर्म ओळखणं आहे.

कारण संकलन म्हणजे अनेकविध घटकांचा अशा तऱ्हेनं मेळ रचणं, की त्यांतल्या सर्व वैयक्तिक घटकांचं अस्तित्व दुय्यम राहून एक नवीनच आशयबंध जन्माला येतो. संक्रमणचिन्ह योजणं ही या क्रियेची नुसती सुरुवात. ती आपण मागेच पाहिली आहे. माणसाचा चेहरा, त्याचं समीपदृश्य, त्यावर केलेली प्रकाशयोजना, पार्श्वसंगीत यांसारख्या तीन-चार घटकांच्या संरचनेमधून दुःख, आश्चर्य, आनंद यासारखी संकल्पना प्रकट होते. एक एक सुटा घटक ही कल्पना पूर्णपणे व्यक्त करू शकणार नाही. शिवाय ही संकल्पना कोणत्याही एका शॉटमध्येच अंतर्भूत नसते, तर अनेक शॉट्समधून ती उलगडत जाते. म्हणजे वेगवेगळ्या अवयवांचं मिळून शरीर बनावं, अस हा प्रकार आहे. मर्यादित रचना आणि कार्यक्षमता असलेल्या वैयक्तिक अवयवापेक्षा शरीर किंवा जीव ही वरच्या श्रेणीची रचना आणि संकल्पना आहे. किंवा रसायनशास्त्राच्या भाषेत सांगायचं झालं, तर या सर्व घटकांचं एकत्रीकरण हे संयुगात होतं, मिश्रणात नव्हे. सिरगेइ एयझनश्तीन या महान सोविएत दिग्दर्शकानं आणि सैद्धांतिकानं मांडलेल्या **मोंताज** या सिद्धांताचा हाच पाया आहे.

चित्रपटमाध्यमाला ही परिसाची शक्ती लाभली आहे, याचं कारण म्हणजे हे एक **मुद्रणमाध्यम** आहे. कॅमेरा व माईक ही मूलतः दृश्यं आणि ध्वनी मुद्रित करण्याची यंत्रं आहेत. त्यामुळं बोली किंवा लिखित भाषा, चित्रकला, नाच, संगीत, वास्तू यांसारखी स्वयंपूर्ण माध्यमं किंवा त्यांच्यांतल्या काही गोष्टी या साधनद्रव्य (material) म्हणून घेऊन त्यातून चित्रपटक्षम (cinematic) रचना निर्माण करणं ही गोष्ट चित्रपट-माध्यमाला सहज साध्य आहे

४

भाषा म्हणून चित्रपटाचा विचार करताना, भाषेच्या संदर्भातला भाषाज्ञान आणि लिपिज्ञान (साक्षरता) हा मुद्दा जर विचारात घेतला, तर काही गमतीशीर गोष्टी नजरेला पडतात. समजा, मला कन्नड भाषेतलं अवाक्षरही कळत नाही. असं असताना जर मी

एखाद्या कन्नड भाषेतल्या कार्यक्रमाला जाऊन बसलो आणि चांगला तास, दोन तास बसून आल्यावर जर तुम्हांला येऊन सांगू लागलो, की कार्यक्रम झकास झाला, वक्त्यांची भाषणं वगैरे उत्तम झाली, तर तुम्हांला लगोलग अनेक प्रश्न पडतील. पण अशा तऱ्हेची गोष्ट चित्रपटाच्या बाबतीत अनेकदा घडते. आपण जेव्हा जॉन वेन किंवा क्लिंट ईस्ट-वूडच्या चित्रपटाला जातो, तेव्हा असं लक्षात येतं, की आपल्या आसपास प्रेक्षागृहामध्ये अनेक अशी माणसं आहेत, की ज्यांना इंग्रजीचा गंध नाही, चित्रपटातल्या गोष्टी या मध्यपूर्वेत घडताहेत, का ॲरिझोनामध्ये, का आणखी कुठं, याच्याशी त्यांना काहीएक घेणं नसतं, तरीही ही माणसं चित्रपट शेवटपर्यंत पाहतात, त्यातल्या अनेक प्रसंगांना दाद देतात, नंतर जर आपण त्यांच्याशी बोललो, तर त्यांना काय आवडलं, तेही सांगतात. हा एक अपवादात्मक अनुभव आहे, असं मला वाटत नाही. इथं मी स्वतःचा एक छोटासा अनुभव नमूद करू इच्छितो.

काही वर्षांपूर्वी, एका कार्यकर्त्या बाईंनी मला पुण्याच्या परिसरातल्या एका झोपड-पट्टीत, तिथल्या बायकांना आपल्या चित्रपटांमध्ये दिसणाऱ्या बायकांच्या विविध रूपां-बद्दल काही चार विचार सांगायला बोलावलं होतं. तिथल्या बहुतेक सर्व बायका ह्या मोलमजुरी किंवा घरकामं करून जगणाऱ्या होत्या. माझ्या परीनं थोडासा अंदाज घेत घेत मी सुरुवात केली. चित्रपटकलेसंबंधी कुठलंही आख्यान न लावता, त्यांच्याशी बातचीत करत माझी गाडी पुढं चालली होती. पहिल्या काही मिनिटांतच माझ्या लक्षात आलं, की त्यांना अगदी काल पाहिलेल्या चित्रपटाचं नाव ठाऊक नव्हतं. चार बुकं शिकलेल्या एखाद्या तरुण मुलीचा अपवाद सोडला, तर इतरांना, चित्रपटात काम केलेल्या व स्वतःला आवडलेल्या नट-नट्यांची नावंदेखील ठाऊक नव्हती. चित्रपटांचे संदर्भ देताना त्या अमक्या 'टॉकी'ला लागलेला चित्रपट किंवा फार तर मराठी किंवा हिंदी भाषेतला असाच उल्लेख करत. आणि यांतल्या बहुतेकजणी या अनेक वर्षं शहरात वावरलेल्या, अगदी दर आठवड्याला नसलं, तरी नियमितपणे चित्रपट पाहणाऱ्या अशा होत्या! या गोष्टीचा अर्थ स्पष्ट होता : चित्रपटातली नाचगाणी, भावपूर्ण प्रसंग, मारामाऱ्या, रंगसंगती, प्रेक्षणीय स्थळं या मुद्द्याच्या गोष्टी त्यांना 'भाषेच्या' अडचणीविना थेट भिडत होत्या. (आपल्या चित्रपटांचा बहुसंख्य प्रेक्षकवर्ग हा अशिक्षित आहे, हे लक्षात घेता हा अनुभव मला स्वतःला महत्त्वाचा वाटतो आणि या दिशेनं अधिक पद्धतशीर संशोधन होण्याची गरज वाटते.)

"चित्रपटाचा आशय उलगडून सांगणं ही एक अवघड गोष्ट आहे, कारण चित्रपट समजायला इतका सोपा असतो!" या क्रिस्तिआन मेट्झ या चिन्हांकनमीमांसेच्या (semiotics) पायावर चित्रपटामाध्यमासंबंधी काही सिद्धांत मांडणाऱ्या फ्रेंच समीक्ष-काच्या उक्तीची इथं आठवण होते– "A film is difficult to explain, because it is easy to understand." चिन्हमीमांसा-क्षेत्रातल्या एकदोन मूलभूत कल्पना

आणि त्यावर आधारलेली निरीक्षणं यांची तोंडओळख करून घेणं योग्य ठरेल.

चिन्हमीमांसेत आपण जिला सर्वसाधारणतः भाषा म्हणतो तिचे दोन भेद मानतात : **भाषा** (language) आणि **भाषाव्यवस्था** (language-system). भाषेची व्याख्या 'संज्ञापनाची कुठलीही व्यवस्था' (any system of communication) अशी केली जाते, तर भाषाव्यवस्था म्हणजे भाषेची मराठी, कन्नड अशी विशिष्ट रूपं. चिन्हमीमांसेतली दुसरी एक संकल्पना म्हणजे चिन्ह (sign) ही होय. चिन्हाचे **चिन्हवस्तू** (signifier) आणि **चिन्हितवस्तू** (signified) असे दोन घटक मानतात. उदाहरणार्थ, 'दिवा' हा शब्द घेतलात, तर 'दिवा' हा अक्षरांचा किंवा ध्वनींचा समूह हा या ठिकाणी चिन्हवस्तू आहे व त्यानं जो अर्थ सूचित केला आहे ती चिन्हवस्तू. भाषेत किंवा साहित्यात चिन्हवस्तू आणि चिन्हितवस्तू यांच्यांतला भेद स्पष्ट असतो...

"छानसे घरकुल नांदते गुलमोहोराखाली
केवळ कांकणे किणकिणली असती."

यासारख्या दोन ओळी जरी घेतल्या, तर छानसं घरकुल, गुलमोहोर, किणकिणणारी काकणं या चिन्हसमूहातून सुखवस्तू जीवनाचं चित्र उभं राहतं. भाषा ही याप्रमाणे आपला आशयही ध्वनित किंवा सूचित करते. पण चित्रपटाला मात्र आपला आशय 'वर्णन' करून सांगावा लागतो. एखादी स्त्री ही सुंदर आहे, हे चित्रपटाच्या भाषेत सांगावयाचं झालं, तर पडद्यावर त्या सुंदर स्त्रीचं प्रत्यक्ष दर्शन घडवावं लागेल. अशा प्रकारे चित्रपटातल्या वर्ण्य गोष्टी आणि वर्णनं एकमेकाला अत्यंत जवळची असतात. गुलाब हा शब्द दृश्यरूपाने गुलाबाच्या फुलापासून जितका दूर आहे. तितकी पडद्यावरची गुलाबाची हुबेहूब प्रतिमा गुलाबाला जवळची आहे. जणू काही ती गुलाबाशी एकरूपच आहे. म्हणून तर म्हणायचं की, "चित्रपटाचा आशय उलगडून सांगणं ही एक अवघड गोष्ट आहे, कारण चित्रपट हा समजायला इतका सोपा असतो."...पण भाषेची परिणामकारकता जर चिन्हवस्तू आणि चिन्हितवस्तू यांच्यांतल्या भेदावर अवलंबून असेल, तर चित्रपटाची ताकद ही त्यांच्यांतल्या साम्यावर आहे. आता हीच गोष्ट मेट्झच्याच शब्दांत सांगायची म्हणजे—

"चित्रपट ही एक भाषा आहे, म्हणून त्यानं अशा सुंदर गोष्टी सांगितल्या आहेत, असं मुळीच नाही. तर उलट, चित्रपट अशा सुंदर गोष्टी सांगू शकतो, म्हणून आपण त्याला भाषा म्हणतो."

(It is not because cinema is language that it can tell such fine stories, but rather it has beeome language because it has told such fine stories.)

४३३/१८, सारस्वत वसाहत, सोमवार पेठ, पुणे ४११ ००१

एका शब्दाच्या निमित्ताने

द. भि. कुलकर्णी

तुम्ही वऱ्हाडच्या खेड्यापाड्यांतून हिंडला आहात का? किंवा निदान नागपुरातल्या महाल इतवारी या जुन्या वस्त्यांत तरी कधी गेला आहात? आता तितकेही लांब जायला नको– तिकडची अनेक कुटुंबे आता इकडे पश्चिम नागपुरातल्या गोपालनगर-माधवनगर वगैरे नगरांत येऊन वसली आहेत. फार काय, छप्पन्न सालापासून विदर्भातली शेकडो कुटुंबे मुंबईत स्थिरावली आहेत–आता ती वांद्र्याला राहताहेत.

यांपैकी एखाद्या घरात तुम्ही सहज जरी गेलात, तरी तिथे तुम्हाला सहज चहा मिळेल; पण चहापेक्षाही एक खास वाक्प्रचार ऐकायला मिळेल. तो म्हणजे, 'चहा मांडला आहे.' विदर्भातल्या सुशिक्षित वर्गाने आजकाल हा वाक्प्रचार टाकलाय् आणि त्याऐवजी 'चहा ठेवलाय्' असा पुणेरी, की प्रमाण काय म्हणतात, तो वाक्प्रचार उचललाय, हे खरं; तरीही काही नागपुरी घरात अजूनही चहा 'मांडला' जातो, यात शंका नाही.

मागे 'साहित्य समीक्षा परिभाषा समिती'च्या निमित्ताने दर दीड महिन्याने रा. भि. जोशी यांची भेट व्हायची. रा. भि. विदर्भातले आणि बहुश्रुत, पण या 'मांडला' प्रकाराने त्यांचीही थोडी फसगत झाली. कुठल्यातरी पारिभाषिक शब्दावरून मालशे-भगवंतराव यांची जोरजोरात चर्चा चालली होती. मध्येच कुणीतरी म्हणालं,

'थांबा, मला एक मुद्दा मांडायचा आहे.'

–आणि मग मूळ चर्चा सुरू झाली, माटे मास्तर या 'मुद्दा मांडणे' प्रकारावर कशी टीका करीत, हे कोणीतरी सांगितले.

मी वाट पाहत होतो, निदान रा. भि. तरी या 'मांडणे'च्या बाजूने काही बोलतील; पण तसं काही दिसेना.

तेव्हा मीच माझा मुद्दा मांडायचा ठरविलं!

'मांडणे' हा शब्द आपण किती वेगवेगळ्या अर्थाने वापरतो. 'गौर मांडली', असं आपण म्हणतो, तेव्हा 'गौर सजविली' असा आपला अर्थ असतो; पण 'पसारा मांडला' याचा अर्थ मात्र 'पसारा केला', एवढाच असतो. 'ठोकळे मांडले', असं आपण म्हणतो, तेव्हा 'ठोकळे एकावर एक रचले', असं आपल्याला म्हणायचं असतं





अनुक्रमणिका

आणि ' डाव मांडून मांडून मोडू नको ' असं एखादा कवी म्हणतो, तेव्हा त्याला काय म्हणायचं असतं ?

हां, इथेच तर खरी गोम आहे. ' डाव मांडून ' याचा अर्थ डाव ' सजवून ' ही नव्हे, डाव ' करून ' ही नव्हे, की डाव ' रचून 'ही नव्हे. मग ' डाव मांडणे ' याचा अर्थ काय ? ' ' मुद्दा मांडणे ' यात ' मांडणे 'चा जो अर्थ आहे, तोच इथेही ' मांडणे 'चा अर्थ आहे; पण तो कोणता ?

मृदुला प्रभुराम जोशी म्हणून माझ्या मुंबईच्या एक वाङ्मयीन स्नेही आहेत. सुवाच्य, सुंदर आणि वळणदार अक्षरातील त्यांची ललित पत्रं वाचणं म्हणजे हिवाळ्यात वाळाच. एका पत्रात त्यांनी तळमळून लिहिलं होतं,

' अलीकडे एक वेळ चांगलं, शुद्ध, अस्सल मराठी वाचायला मिळेल, पण असं मराठी ऐकायला मिळणं किती दूरापास्त झालंय्. '

जाऊ द्या, मी म्हणत होतो, डाव ' मांडणे ' म्हणजे काय ? मुद्दा ' मांडणे ' म्हणजे काय ?

ज्ञानेश्वरीच्या नवव्या अध्यायातील एक ओवी मला आठवते :

> म्हणूनि संवादाचा सुवायो ढळे । तरी हृदयाकाश सारस्वत वोळे ।
> आणि श्रोता दुश्चित तरी वितुळे । मांडला रसु ॥

या इथल्या ' मांडला ' शब्दाकडे पाहा : ' रस रचणे ' असा तर त्याचा अर्थ असूच शकत नाही; कारण रस ही काही ठोकळ्यांप्रमाणे एकावर एक रचण्याची गोष्ट नाही. बरं, ' पसारा मांडणे ' म्हणजे ' करणे ' अशा वळणानं ' रस मांडणे ' म्हणजे ' रस करणे ' असाही अर्थ संभवत नाही; कारण साहित्यातील रस लौकिकातील (आंब्याच्या वगैरे) रसाप्रमाणे ' करायची ' गोष्ट नाही, हे कोणीही कबूल करील. मग काय ' गौर मांडणे ' म्हणजे ' सजविणे ' या धर्तीवर ' रस मांडणे ' म्हणजे ' रस सजविणे ' असं म्हणायचं ? तेही शक्य नाही; कारण रस ही सजवायची गोष्ट नाही; रसालंकारानं साहित्य सजवायचं असतं, असं फार तर म्हणता येईल- पण ' रस सजविणे ' म्हणजे फारच झाले !

मग या ' मांडिला रसु 'चा अर्थ आहे तरी काय ? आणि ना. घ. देशपांडे यांच्या त्या ' डाव मांडून मांडून मोडू नको ' या ओळीतील ' मांडून 'चा अर्थ तरी काय आहे ?

ज्ञानेश्वरीतच अठराव्या अध्यायात एक ओवी आहे; ती अशी :

> तेथ पुढां मी बापिया । मांडिला आर्ती आपुलिया
> याकारणे येवढिया । आणिलो यशा ॥

ज्ञानेश्वरांचे गुरू निवृत्तिनाथ गीतेवर प्रवचन करीत. त्यांचे ते प्रवचन ' वर्षाकाळी खवळणे मेघा ' या प्रकारचे असे; आणि ज्ञानेश्वर बापिया म्हणजे चातक पक्ष्याप्रमाणे

गुरुजींची ती भावार्थवृष्टी प्राशन करीत; पण, ज्ञानेश्वर म्हणतात, एवढेच नाही : केवळ गुरु बोलताहेत आणि मी ऐकतो आहे - एवढेच नाही; मी आपल्या आर्तीनेही मांडला आहे.

'मांडला' या शब्दाच्या खास अर्थाचा इथे बोध होतो : आपल्या उत्कट इच्छेनेही (आर्ती) मी मांडला, म्हणजे सिद्ध झालेलो आहे.

मांडणे म्हणजे सिद्ध होणे, पात्र होणे; जे घडवायचे आहे, त्याच्या घडणीची प्रक्रिया सुरू होणे.

'चहा मांडला' म्हणजे चुलीवर 'चहा ठेवला' असा नाही; 'चहाचे भांडे शेगडीवर ठेवले', असे नाही; 'चहा मांडला' याचा अर्थ 'चहा करण्याची प्रक्रिया सुरू झाली आहे, चहा सिद्ध होत आहे. आता जाऊ नका 'चहा झालाच,' असा भाव 'चहा मांडला'मध्ये आहे. ज्ञानेश्वरीतही याच अर्थाने हा शब्द आलेला आहे : मांडलेला रस वितळेल, म्हणजे सिद्ध झालेला, तयार झालेला रस नासेल, असा तिथे अर्थ आहे, उत्कट इच्छेने ज्ञानेश्वर मांडलेले आहेत; श्रवणाच्या उत्कट इच्छेने गीतार्थग्रहणाची पात्रता, सिद्धता त्यांना प्राप्त झाली आहे. आता 'डाव मांडणे'चा अर्थ वेगळा सांगायास नको.

माझा मुद्दा मी बरोबर मांडला ना !

मूळ प्रकाशन : 'मांडामांड : विरहिणीच्या खुणा', **सोबत** (साप्ताहिक, पुणे) १९८६.०१.१९.

घरचा आहेर

"...सध्या वृत्तपत्रांतून लिहिल्या जाणाऱ्या मराठी भाषेबद्दल चिंता व्यक्त करावीशी वाटते. इंग्रजीतून येणाऱ्या बातम्यांची भाषांतरे काय किंवा स्वतंत्र लेखन काय, यांत अतिशय वाईट, अशुद्ध मराठी वापरली जाते आहे. 'अमृताते पैजा जिंकणाऱ्या' ज्ञानेश्वरांच्या मराठीला आज आम्ही अवकळा आणली आहे. आणि दररोज वृत्तपत्र वाचणाऱ्यांच्या माथी ही भाषा मारून आपण संबंध समाजाचीच मराठी भाषा बिघडवतो आहोत. म्हणून 'स्वच्छ मराठी; शुद्ध मराठी' हा मंत्र आजच्या पत्रकारांनी लिहितेवेळी सतत जपावा, अशी कळकळीची विनंती आहे. हे झाले नाही, तर आणखी दहावीस वर्षांत मराठी भाषा जगातून नाहीशी होईल."

नरेंद्र बल्लाळ, अध्यक्षीय भाषण, अखिल भारतीय मराठी **पत्रकार** परिषद, **३१ वे** अधिवेशन, जळगाव, १९८८.०१.०९

लिपी बदलू या
lipi badlu yaa

मधुकर ना. गोगटे

मराठी भाषेसाठी आपण परंपरागत ०१२३४५६७८९ अंक वापरतो. त्यांऐवजी 0123456789 हे जागतिक अंक प्रचारात येत आहेत. थर्मामीटर, फोन–तबकडी, टेप, घड्याळे, कॅलक्युलेटर अशा कित्येक साधनांवर तसेच मराठी पाठ्यपुस्तकांत, विज्ञान मासिकांत, दूरदर्शनवर हे जागतिक अंक वापरले जातात.

या प्रमाणेच a, b, c... x, y, z ही सव्वीस अक्षरांची माला मराठी लेखनासाठी वापरावी. या मालिकेला रोमन लिपी म्हणतात. ही लिपी आज सर्व शहरांत व खेड्यांत परिचित आहे. साबण, बिस्किटे, विटा, रेडिओ, स्कूटर यांवर ही अक्षरे असतात. शिवाय उच्च शिक्षणात व उच्च व्यवसायात इंग्रजीच्या प्रभावामुळे रोमनचा प्रचंड प्रमाणात उपयोग होतो. कॉम्प्यूटर, टाइपरायटर, टेलिप्रिंटर यांवर रोमन अक्षरांचा संचार होतो. रोमन लिपी शब्दसूचीसाठी सोयीची आहे. भारतात सर्वत्र फोनबुके व वाहनांच्या नंबर-प्लेटी रोमन लिपीत असतात. या कामासाठी प्रत्येक राज्याने आपापली लिपी वापरली, तर देशात अराजक निर्माण होईल. देवनागरी व रोमनच्या गुणदोषांची तुलना करण्यात जागा न अडवता आपण रोमन लिपीची योजना पाहू या. दोन्ही लिप्या वापराव्यात, व त्यायोगे समाज ज्ञानसंपन्न व्हावा, हेच आमचे ध्येय आहे. सांप्रतच्या महागाईच्या काळात दोन किंवा तीन लिप्यांची यंत्रे करणे व विकत घेणे कठीण ठरणार आहे. भारतात विविध लिप्या आहेत व देवनागरी न वापरणारे देवनागरीऐवजी रोमन लिपीस जास्त अनुकूल आहेत, ही वस्तुस्थिती लक्षात घ्यावी.

अक्षरसंकेत

अ a	आ aa	इ i	उ u	
ए e	ओ o	ॲ ae	ऑ aw	
क् k	ख् kh	ग् g	घ् gh	
च् ch	छ् chh	ज् j	झ् jh	
ट् t:	ठ् th:	ड् d:	ढ् dh:	ण् n:
त् t	थ् th	द् d	ध् dh	न् n
प् p	फ् ph	ब् b	भ् bh	म् m
य् y	र् r	ल् l	व् v	
श् sh	स् s	ह् h	ळ् l:	

मराठीपुरते ऱ्हस्वदीर्घ स्वरभेद नकोत. पण दीर्घत्व दाखवावयाचे असेल, तर विसर्ग वापरावा- उदाहरणार्थ u उ, u : ऊ. च्‌ ज्‌ झ्‌ यांचे चमचा, जहाज, झरा यांतले उच्चार दाखवायचेच असले, तर ch, j, jh यापुढे विसर्ग द्यावा. ट्‌, ड्‌, ढ्‌ बाबतीत विसर्ग गाळला, तरी चालेल. t म्हणजे त्‌ की ट्‌ हे संदर्भाने समजू शकेल.

म्हणजे विसर्गचिन्ह (इंग्रजीत याला कोलन म्हणतात) वापरून इंग्रजीची सर्व यंत्रे मराठी भाषेची ताबडतोब सेवा करू शकतील.

लिपीबदलाची संधी साधून व्याकरण व भाषा सुगम करू या. सरकार हा शब्द सर्‌कार्‌ असा उच्चारला जातो. रोमनमध्ये sarkaar स्पेलिंग होईल. टेबल हा शब्द इंग्रजी table वरून आला आहे. शब्द तसाच घेतल्यास त्याचा उच्चार तबले होईल, म्हणून मराठीत टेबल हा शब्द t:ebal असा लिहावा. दुःख हा शब्द dukkha असा लिहिता येईल. घोड्यावर ऐवजी घोडा वर असे दोन शब्दांत अलगपणे लिहावे- निदान प्रयत्न करुन पाहू या : ghod:aa var. त्यायोगे अमराठी लोकांना मराठी समजण्यास, व शब्दकोश सुगम करण्यास मदत होईल. भारतात साठ टक्के लोक निरक्षर आहेत. त्यांना जोडाक्षरयुक्त, क्लिष्ट प्रचलित लिपी व व्याकरण पेलणार नाही. आपली भाषा सुगम करू या.

उदाहरण

एक मराठी शिशुगीताचे उदाहरण घेऊ.

ये, रे, ये, रे, पावसा
तुला देतो पैसा
पैसा झाला खोटा
पाऊस आला मोठा

त्याचे रोमन रूपांतर—

ye , re, ye, re, paavsaa
tulaa deto paisaa
paisaa jhaalaa khotaa
paaus aala mothaa.

आवश्यक असलेच, तर khotaa ऐवजी khot:aa घ्यावे.
वाचकांनी कृपया अभिप्राय कळवावेत.

रोमन लिपी परिषद, ताडदेव एअरकंडिशंड मार्केट, मुंबई ४०० ०३४

नशीब, अर्भक, आणि मराठी भाषेची पाठ्यपुस्तकं

मराठी शिका : मराठीचा परभाषा म्हणून अभ्यास : पुस्तक पहिले / Learn Marathi : A Course in Marathi as a second language Book I. **लेखक : रमेश बा. धोंगडे, उषा रानडे, अपर्णा झा. पुणे : भाषाविज्ञानविभाग, डेकन कॉलेज, १९८८. चोवीस; ३५८ पृष्ठे. १०० रुपये.**

परीक्षणलेखक : इरीना ग्लुश्कोव्हा

नशीब म्हणजे काय ? ते कसं घडतं ? त्याच्या घडणीत योगायोगाचा भाग किती आणि वस्तुनिष्ठ नियमांचा भाग किती ? आणि किती भाग यांच्यापलीकडे बाजूला राहतो ? पहिल्या दृष्टिक्षेपात कितीही विचित्र वाटलं, तरी या प्रसंगी केवळ तत्त्वज्ञानात्मक प्रश्नांचा मी अमूर्त पातळीवर विचार करीत नाही, तर सोविडात संघात मराठी भाषा शिकण्याच्या व्यावहारिक प्रश्नाच्या पार्श्वभूमीवर यासंबंधी विचार करते. मराठी–रशियन आणि रशियन–मराठी शब्दकोश अजून तयार झाले नाहीत, ते का ? याविषयी आपण फक्त अंदाज व्यक्त करू शकतो किंवा याठिकाणी कोणते घटक प्रभावी ठरले, याचा आढावा घेऊ शकतो. हे शब्दकोश तयार न व्हायला सोविएत संघातील भारतज्ज्ञ जेवढे जबाबदार आहेत, तेवढेच रशियन भाषा जाणणारे मराठी तज्ज्ञही जबाबदार आहेत.

हिंदी–रशियन आणि रशियन–हिंदी, उर्दू-रशियन आणि रशियन–उर्दू, बंगाली–रशियन आणि रशियन-बंगाली शब्दकोश पूर्वीपासूनच उपलब्ध आहे. याशिवाय पंजाबी –रशियन, गुजराती–रशियन, तमीळ-रशियन, तेलुगु-रशियन, इत्यादी शब्दकोश देखील तयार झाले आहेत. म्हणूनच मराठी–रशियन किंवा रशियन-मराठी शब्दकोश अजून तयार न झाल्याबद्दल जास्त आश्चर्य वाटतं. त्याचप्रमाणे रशियन विद्यार्थ्यांसाठी मराठी भाषेचं पाठ्यपुस्तकही नाही. सध्या डॉ. अशोक रा. केळकर, श्रीमती सुमन बेलवलकर आणि मी हे पाठ्यपुस्तक तयार करण्याचं काम करीत आहोत. म्हणूनच नशिबाला लागलेलं वळण आणि मराठी भाषेतील अमराठी भारतीय आणि परदेशी लोकांसाठी तयार करण्यात आलेली नवीन पाठ्यपुस्तकं माझं लक्ष वेधून घेतात, हे अगदी स्वाभाविक आहे...

मला वाटतं, की एकंदर पाठ्यपुस्तकांच्या दृष्टीनं मराठी भाषा नशीबवान आहे.गेल्या तीन-चार दशकांत हे. मा. लँबर्ट आणि नरेश भि. कवडी आणि फ्रॅ. चे. साउथवर्थ (१९६५) यांच्या आकर्षक पाठ्यपुस्तकांपासून ते नवव्या दशकातील विजया चिटणीस यांचा व्यवस्थित मांडणी असलेला An Intensive course in Marathi, मॅक्सीन

बर्न्सन आणि जाई निंबकर यांचे प्रभावी पाच खंड, कल्याण काळे आणि अंजली सोमण यांचा चित्तवेधक Learning Marathi पर्यंत ही फळं पिकली आणि त्यांना गोडी प्राप्त झाली. पण या सगळ्या पाठ्यपुस्तकांची बाल्यावस्था संपली आहे आणि ती दृढमूल झाली आहेत. शाळेत जाऊ लागणाऱ्या प्रत्येक मुलाप्रमाणे त्यांचा स्वभाव वेगळा आहे, त्यांचे गुणदोष वेगवेगळे आहेत– काही इतर लोकांना आनंदी करतात, तर काही त्रासदायक ठरतात. मराठीतील पाठ्यपुस्तकाच्या या बहुरूपी कुटुंबात आणखी एक पोर जन्माला आलं, ते म्हणजे र. वा. धोंगडे, उषा रानडे, आणि अपर्णा झा यांचं Learn Marathi (1988) त्या अर्भकाचं रूप अजून स्पष्ट दिसत नाही– नुकत्याच जन्माला आलेल्या सगळ्या पोरांचे चेहरे लाल आणि सुरकतलेले असतात, तसाच त्याचा चेहरा आहे. त्यावर अजून प्रकाश पडण्याची गरज आहे. लहान मुलं रडत असतात. याचा सुद्धा बारीक आवाज ऐकू येतो– भूक लागून पोट दुखतं, म्हणून किंवा वस्तुस्थितीच्या अस्पष्ट विरोधामुळे ? मुलांचा डॉक्टर ज्याप्रमाणे आपल्या लहान पेशंटच्या स्वभावाची भावी लक्षणं निश्चित करण्याचा प्रयत्न करतो, त्याप्रमाणेच मी या नवीन अर्भकाशी ओळख झाल्यानंतर काय वाटलं, यासंबंधी सांगण्याचा प्रयत्न करीत आहे.

प्रस्तावनेमध्ये पाठ्यपुस्तकाचे लेखक म्हणजेच आई– वडील आपली भूमिका व्यक्त करतात. व्यवहारात लागणारं पायाभूत मराठी शिकवणं हा आमचा हेतू आहे, असं ते सांगतात. आणि लगेचच अनेक प्रश्न निर्माण होतात. कोणासाठी ? अमराठी भारतीयांसाठी, की परदेशी लोकांसाठी ? त्यांचं वय काय ? त्यांची पूर्वतयारी किती असली पाहिजे ? आठवड्यात किती तास मराठी शिकवायची आवश्यकता आहे ? मराठी भाषेला पूरक असे कोणते इतर विषय शिकवण्याची गरज आहे (विशेषतः परदेशी लोकांसाठी)? हे प्रश्न कमी महत्त्वाचे नाहीत, कारण या प्रश्नांच्या उत्तरांवरच या बालकाच्या वैद्यकीय तपासणीची भावी दिशा अवलंबून आहे. या प्रश्नांची स्पष्ट उत्तरे मिळाली नाहीत, तर अमराठी भारतीयांसाठी **मराठी शिकवणाऱ्या शिक्षकांना मार्गदर्शक पुस्तक** असं त्यांचं मूल्यांकन करण्याकडे माझा कल होतो आहे. या पाठ्यपुस्तकामुळे शिक्षकांचा शिकवण्याच्या तयारीचा वेळ वाचू शकतो.

अर्भकाच्या रूपासंबंधी माझ्या या मूल्यांकनाची कारणं पुढीलप्रमाणे आहेत :

(१) या पाठ्यपुस्तकात उच्चारणविषयक माहिती नाही– म्हणजे वेगवेगळे ध्वनी आणि त्यांची जोडणी कशी उच्चारायची, वाक्यसूर, आघात या अमराठी भाषकांच्या आणि परदेशी लोकांच्या दृष्टीनं अत्यंत महत्त्वाच्या गोष्टींचा त्यामध्ये समावेश नाही. मराठी भाषा शिकण्याच्या आणि शिकवण्याच्या माझ्या अनुभवावरून मूर्धन्य ट्, ठ्, ड्, ढ्, ण्, ळ् यांचे उच्चार विदेशी लोकांच्या दृष्टीनं अतिशय कठीण आहेत, हे मी ठामपणे सांगू

शकते. त्याचप्रमाणे कंठ्य ह् आणि शब्दातील शेवटच्या अक्षरातील अ, इत्यादी. शब्दांतील शेवटच्या अक्षरातील अ आणि दंतमूलीय च, ज, झ अमराठी भारतीयांना देखील कठीण वाटतात.[१] या पाठ्यपुस्तकाच्या बाहेर ही उणीव दूर करावी लागेल. उदाहरणार्थ, याच पाठ्यपुस्तकाच्या एक लेखिका अपर्णा या यांच्या An Outline of Marathi phonetics च्या साहाय्यानं हा प्रश्न योग्य प्रमाणात सोडवता येईल. किंवा रमेश वामन धोंगडे याच्या **अर्वाचीन मराठी**चा भाग पहिला अत्यंत उपयोगी ठरेल.

(२) पाठ्यपुस्तकात शब्दांचा नेहमीचा क्रम, क्रमातील बदल (inversion) आणि लोप (elimination) यासंबंधीचे मूलभूत नियम दिलेले नाहीत. या गोष्टी बोली भाषेच्या दृष्टीने अतिशय महत्त्वाच्या आहेत. मराठी भाषेतील वाक्यांतील शब्दांचा क्रम परदेशी विद्यार्थी लगेच आत्मसात करीत नाहीत. उत्तरेकडील किंवा दक्षिणेकडील अमराठी भारतीयांची देखील तीच पंचाईत आहे– मराठी वाक्यांतील शब्दांचा क्रम लगेच त्यांच्या अंगवळणी पडत नाही. मराठी भाषा दोन भाषक कुटुंबांच्या मध्यभागी असून ही गोष्ट स्वाभाविक आहे. हीही उणीव दूर करताना **अर्वाचीन मराठी** हाती लागलं, तर किती छान होईल.

(३) व्याकरणाबद्दल संपूर्ण माहिती आणि स्पष्टीकरण नाही. गुंतागुंतीच्या मराठी व्याकरणात अनेक गूढ आणि अनपेक्षित गोष्टी आहेत- शब्दाची रचना आणि लिंग यांच्यानुसार सामान्य रूपाच्या बांधणीचे वेगवेगळे प्रकार आणि याला अनेक अपवाद; प्रत्ययांचा निराळा आशय, इत्यादी. क्रियापदांची प्रणाली ही मराठी भाषेतील व्याकरणाच्या जटिलतेची चरमसीमा आहे. या जटिलतेमुळे मराठी शिकायला सुरुवात केल्याबरोबरच निराशेनं डोळ्यांत अश्रू उभे राहायला लागतात. उदाहरणार्थ, 'गेला–गेला आहे–गेला होता' किंवा 'जाईन–जाणार' (होकारार्थी वाक्यात) यांच्या कार्यात फरक कसा करायचा? काही प्रश्नांची उत्तरं धोंगडे यांच्या Tense, aspect and mood in English and Marathi या प्रकाशित प्रबंधात मिळतील.

(४) शब्दांच्या अर्थांच्या बाजू केवळ भाषांतराच्या पातळीवरच दिल्या आहेत. मराठीत आपल्या भावना आणि विचार व्यक्त करताना एखाद्या अमराठी माणसाला अनेक अप्रिय अनपेक्षित गोष्टींना तोंड द्यावं लागतं– 'मला **राग येतो**', पण 'मला **मनस्ताप होतो**'; 'मला **थंडी वाजते**', पण 'मला **सर्दी होते**'; 'मला **भूक लागली**', पण 'मला **दारू चढली**' आनंदाबद्दलची भावना व्यक्त करण्यासाठी दोन पद्धतींचा वापर करता येतो– 'मला **आनंद वाटला**' आणि 'मला **आनंद झाला**' यामुळे पहिल्या पिढीतल्या संगणकामध्ये असतो, तसला memory block तरी डोक्यात असायला हवा!

---

[१] आपलं एखादं विधान स्पष्ट करायला मी दोन–तीन उदाहरणांवर जास्त सांगणार नाही. पुढं तसंच करत राहीन.

अनुक्रमणिका

अर्थविन्यासाच्या अभ्यासात र. वा. धोंगडे यांना किती रस येतो, हे मी **वर्णनात्मक भाषाविज्ञान स्वरूप आणि पद्धती** हे लेखसंकलन चाळून माहीत करून घेतलं. [रस येत नाही, रस वाटतो–असतो !–सं.]

(५) या पुस्तकातील संवाद आणि लघू गोष्टी भारतीय वास्तव जाणणाऱ्या अमराठी भारतीयांसाठी आहेत, असा निष्कर्ष हे पाठ्यपुस्तक वाचल्यानंतर करता येईल.

अशा तऱ्हेनं मी एका अलिखित संकेतापर्यंत जाऊन पोचले आहे. त्या संकेतानुसार **शिक्षक सर्व माहितीचा स्रोत आहे.** (गुरूच्या पायांजवळ बसून शिकण्याची आपल्या पूर्वजांची प्रथा ज्ञानार्जनाच्या दृष्टीनं अतिशय उपयुक्त होती !) शिक्षक या पाठ्यपुस्तकाचा शिकवायचं एक साधन म्हणून वापर करतो. यातील अभ्यासांच्या माध्यमानं शिकलेल्या नवीन गोष्टींची बळकटी आणण्यासाठी आणि या प्रक्रियेचं स्वयंचलनीकरण करण्यासाठी या पाठ्यपुस्तकाची आवश्यकता आहे. शिक्षक डोळ्यांपुढे ठेवून हे पाठ्यपुस्तक तयार करण्यात आलं आहे– त्यामधील सूचना मुख्यतः शिक्षकांना उद्देशून आहेत– उदाहरणार्थ, शिक्षकानं दोन वेगवेगळ्या विद्यार्थ्यांकडे बोट दाखवून पहिली दोन वाक्यं म्हणायची. मग दोघांचा एकत्र निर्देश करून तिसरे वाक्य म्हणायचे ’ (पा. ५४); ‘ शिक्षकाने सर्व वाक्ये मोठ्याने वाचून घ्यायची. मग परत विद्यार्थ्यांनी सर्व वाक्ये मनात वाचायची. मग शिक्षकाने प्रश्न विचारायचे. विद्यार्थ्यांनी उत्तरे द्यायची, अनेक वाक्यांत कर्ता गाळला आहे, इकडे शिक्षकाने लक्ष वेधायचं (पा. ७७)[२]

आता तपासणीकडे वळू या. नवीन अर्भकाची तपासणी करणारा डॉक्टर सर्वांत प्रथम बाह्य आणि अंतर्गत दोषांकडे लक्ष केंद्रित करतो आणि नंतरच तो आवडला, की नाही, यासंबंधी मनात आपले मत तयार करतो, असा डॉक्टराच्या व्यवसायाविषयी माझा अंदाज आहे. आपल्या पेशंटची सर्वांगीण तपासणी करण्यासाठी डॉक्टरानं नेहमी सावध असलं पाहिजे– अनेक वेळा हा जीवन आणि मृत्यूचा प्रश्न असतो. माझ्यावरं कमी जबाबदारी आहे. माझ्या हातातील बालक सशक्त आहे, म्हणून मी मला आढळलेले दोन–तीन दोष सांगण्याची मर्यादा स्वतःवर घालून घेते. तेही दोष जीवनाच्या दृष्टीनं धोक्याचे आहेत, असं नाही.

(१) भाषा शिकण्याच्या प्राथमिक टप्प्यात प्राण्यांचे आवाज व्यक्त करणाऱ्या क्रिया-

---

[२] दुसरी भाषा शिकण्याची आणखी एक पद्धत अस्तित्वात आहे. या पद्धतीत सविस्तर व्याकरणाची गरज नसते. मानसिक खेळाच्या आधारे अतिशय काळजीपूर्वक निर्माण केलेल्या भावनात्मक वातावरणात **नैसर्गिक** पद्धतीनं भाषा शिकवली जाते. या खेळाचा आधार म्हणून स्वाभाविक उत्स्फूर्त संभाषणं आहेत. या संभाषणांची मालिका पहिल्यापासून शेवटपर्यंत चालू राहते, त्या संभाषणात शब्दांची आणि व्याकरणाची सारखी पुनरावृत्ती होते, पण संभाषणाचा विषय नेहमी बदलत राहतो.

पदाची विशेष आवश्यकता जाणवत नाही, असं मला वाटतं. तीच रचना वर्तमान काळ लक्षात ठेवण्यासाठी व्यवसायदर्शक क्रियापदांचा उपयोग करणं योग्य ठरेल. सुरुवातीला भूमिती आणि अंकगणित यांचं महत्त्व थोडं आहे. (उदा. ५०८–२१२=कलावंत). पण आज्ञार्थी रूपं अगदी सुरुवातीला आपल्या अस्तित्वाची जाणीव करून देतात– वर्गात शिकवण्यासाठी आणि संभाषणासाठी ती अतिशय उपयोगी ठरू शकतात.

(२) प्राथमिक टप्प्यावर सामान्य नामं आणि क्रियापदं शब्दभांडाराचा पाया होणं आवश्यक आहे. अर्थाच्या दृष्टीनं फारसा फरक नसलेली विशेषणं विद्यार्थी त्यांच्यामधल्या बारकाव्यासकट आत्मसात करण्याची शक्यता कमी आहे. (उदा., लुकडा–रोड–बारीक; जाड–लठ्ठ, तांपट चिडका.)

(३) 'पळणं' आणि 'धावणं' या क्रियापदांचा निरनिराळ्या नामांबरोबर एका पाठोपाठ एक वापर करून (३ रा पाठ-घोडा धावतो, पण गाय पळते) या क्रियापदांचा विशेष जातीच्या कर्त्यांशी घनिष्ठ संबंध आहे, असा विद्यार्थ्याला भास होण्याची शक्यता आहे.

बाह्य दोषांमुळे रूपावर परिणाम होतो, तर अंतर्गत दोषांमुळे आतील प्रक्रिया सुरळीत चालू शकत नाही. दोन–तीन असे दोष सांगायचे—

(१) व्यंजन अधिक ऋ म्हणजे व्यंजन+र (तृतीय, गृहिणी) म्हणून स्पष्टीकरण देणं स्वनव्यवस्थेच्या पातळीवर मान्य आहे. पण मग त्यातल्या स्वराची वाट काय ?

(२) क्रियापद+का (४ था पाठ-बोलका, फुटका, इत्यादी) हा विशेषणं तयार करण्याचा नमुना चौथ्या पाठात समाविष्ट करणं उपयुक्ततेच्या दृष्टीनं फारसा सुसंगत नाही. त्याच्याशी सुरुवातीला परिचय झाला, तर मराठी भाषेतील शब्दरचनेसंबंधी विविध रचनांच्या वारंवारतेबद्दल विद्यार्थ्यांच्या मनात चुकीची कल्पना होईल.

(३) भूतकाळ+आहे (पाठ २३) या रूपांचा 'जोर देऊन समर्थन करणं' हे स्पष्टीकरण मला खटकतं. कोणत्याही कृत्याचा परिणाम अजून टिकलेला आहे, हे दाखवण्यासाठी त्याचा वापर केला जातो, असं मला वाटतं.

डॉक्टराचं लक्ष वेधून घेणाऱ्या लक्षणांची ही यादी अपूर्ण आहे, पण जीवनातूनच म्हणजे शिकवण्याच्या सरावातून आणि विद्यार्थ्यांच्या प्रतिक्रियांवरून या गोंडस पोराचं रूप, स्वभाव आणि वर्तणूक यांत सुधारणा होऊ शकतील.

रे बाबा, तू सुखी हो, परमेश्वर तुला सांभाळो...

आणि पुन्हा एकदा नशिबासंबंधी विचार मनात येत आहेत. वैयक्तिक प्रयत्नांतून नशिबाचा प्रवाह कितपत बदलता येईल ? या ठिकाणी सर्वसामान्य नियम अस्तित्वात नाही. या ठिकाणी अनेक अनुकूल आणि प्रतिकूल घटक आहेत, ज्यांचा व्यक्तिमत्त्वावर परिणाम होतो. या सर्वांच्या परस्पर क्रियांमधूनच नशिबाला आकार प्राप्त होतो. मी पुन्हा एकदा सोविएत संघातील भारतासंबंधीच्या संशोधनातील मराठी भाषेच्या स्थानाकडे

परत वळते. मराठी-रशियन आणि रशियन-मराठी शब्दकोश तयार होतील काय ? रशियन विद्यार्थ्यांसाठी तयार होणाऱ्या पाठ्यपुस्तकाचं भवितव्य काय ? मला वाटतं, काल, लेखक, त्याचे टीकाकार आणि व्यवहार या प्रश्नांची उत्तरं देतील.

एशियन आफ्रिकन देश संस्थान, मॉस्को राज्य-विद्यापीठ, मॉस्को १०३००९

पुस्तकपरीक्षा : काळाचा अपव्यय, की जोखमीचे काय ?

पुस्तकपरीक्षण करणे म्हणजे अगदी सोपे काम असून स्थळाचा व काळाचा अपव्यय करणे होय, असे पुष्कळ लोकांचे मत आहे. आणि हल्ली वर्तमानपत्रांतून वगैरे ज्या पुस्तकपरीक्षा येतात, त्या पाहिल्या असता असे मत होणे, हेही स्वाभाविकच आहे. आमच्या मते तर पुस्तकपरीक्षा करण्यासारखे जोखमीचे, जबाबदारीचे व कठीण काम कोणाचेही नाही. ज्याप्रमाणे न्यायाधीशाचे काम कठीण आहे, त्याप्रमाणेच हेही काम कठीण आहे... पुस्तकाचेही आयुष्य परीक्षणावर अवलंबून असते. पुस्तक सगळ्या लोकांच्या आदरास पात्र होणे, अगर त्याचा पुडे बांधण्याकडे उपयोग होणे, हे त्या पुस्तकावरील परीक्षणावर अवलंबून असते... एखादे वेळी पुस्तक चांगले असताही निवळ अभिप्राय देणाराच्या अविचाराने व मूर्खपणाने वाईट असताही चांगले ठरते... चांगले असून वाईट ठरलेल्या पुस्तकाच्या कर्त्याची जनांमध्ये विनाकारण फजिती होते, आणि... तो पुनरपि दुसरी पुस्तके करण्याचे श्रम घेत नाही... ज्याचे पुस्तक वाईट असून चांगले ठरते, तो गर्वाने व रिकाम्या ताठ्याने फुगून जाऊन पहिल्या पुस्तकाप्रमाणेच दुसरी पुस्तके तयार करतो... या तऱ्हेने (अविचारी पुस्तकपरीक्षेमुळे) राष्ट्राच्या पुस्तकसंग्रहात वाईट पुस्तकांचा भरणा होत जातो व... चांगली पुस्तके तशीच अंधकारात पडून, त्यांचा केव्हा... लयही होतो... अशी एक रीत हल्ली पडली आहे, की पुस्तकपरीक्षा करीत असता पुस्तककर्त्याच्या खासगी वर्तनावर... टीका (करणे)... हेही अत्यंत... नीच होय... पुस्तककर्त्याचा पुस्तक प्रसिद्ध झाल्यानंतर काही एक खासगी संबंध राहत नाही. मग त्यास व्यर्थ का शिव्या द्याव्या ?... तसेच आमच्या मते पुस्तकपरीक्षा करणे म्हणजे फक्त पुस्तकाचे गुणदोष काढणेच नव्हे, तर ते पुस्तक वाचकांस चांगले पूर्णपणे समजण्याकरिता त्याजविषयीची बाहेरील माहिती देणे, ते भाषांतर असेल, तर त्याचे व मुळाचे साम्य साम्य व अंतर ही स्पष्टपणे दाखविणे; मूळ पुस्तकाविषयी व त्याच्या कर्त्याविषयी देववेल तितके वाचकांस ज्ञान करून देणे; इत्यादी करणे होय.

हरी नारायण आपटे, शेक्सपियरचे ह्याम्लेट नाटक आणि त्याची दोन भाषांतरे, निबंध-चंद्रिका, अंक १०-१३ ऑक्टोबर १८८३ ते जानेवारी १८८४, छेदक २

मराठी परभाषा म्हणून शिकवण्यासाठी सामग्री

या सूचीची मांडणी कालक्रमाने केलेली आहे. एखादी नोंद राहून गेलेली असल्यास वाचकांनी अवश्य त्या तपशिलासह माहिती कळवावी.—संपादक.

Kennedy, Vans / 1824 / Dictionary of Mahratta language (Marathi–English, English–Marathi) / Courier press, Bombay.

Molesworth, J. T. / 1831 / Marathi–English dictionary / Revised and enlarged edition, Government of Bombay, Bombay 1857/ Corrected reprint, Shubhada Saraswat, Pune 1975. xxxii; 920 p.

Stevenson, J. /1943/ Principles of Marathi grammar / Thacker & Co., Bombay / 163 p.

Navalkar, G. R. / 1880 / Students' Marathi Grammar / Bombay Education Society Press, Bombay / xv; 340 p.

American Mission / 1884 / Grammar of Marathi language / American Mission Press, Bombay / 182 p.

Bhide, G. M. / 1889/ Marathi English Primer / Byculla, Bombay/ 188 p.

Fairbank, Edward / 1922 / Start in Marathi / Scottish Mission Industries, Poona / viii; 226 p.

Deodhar, B. V. / 1926 / Re'sume' of Marathi grammar / Pune / 181 p.

कुलकर्णी भगवंत महादेव / १९२६ / भाषासुधा / ७५; ८ पृ.

Seddon, Charles W. / 1931 / An Elementary Marathi grammar for English beginners / London: Oxford University Press.

गोखले हरी सखाराम / १९६१ / शुद्धलेखन शुद्धमुद्रण शब्दकोश / दि प्रेस ओनर्स असोसिएशन, पुणे.

जोशी रमाबाई / १९६१ / मराठी–तमिळ लघुशब्दकोशः व्यावहारिक कोश / रायापेटा, मद्रास / ८; १२४ पृ.

Vaze, S. G. / 1962 / Aryabhushan school dictionary (Marathi–English) / Aryabhushan Press, Pune / 577 p.

Kavadi, Naresh B.; Southworth, Franklin C. / 1965 / Spoken Marathi Part I, First-year intensive course / University of

Pennsylvania Press, Philadelphia / 252 p. (Phonemic Roman script throughout)
वैशंपायन ग. र. / १९६६ / मराठीसे हिन्दी शब्द-संग्रह / अनाथ विद्यार्थी गृह, पुणे / ११; ४१७ पृ.
—/ १९६८ / राजभाषा परिचय / भाषा संचालनालय, महाराष्ट्र शासन, मुंबई / (२ री आवृत्ती १९८२)
केळकर – मुंडले, आशा / १९६८ / अशी आहे मराठी बोली We speak Marathi / राष्ट्रीय शैक्षिक अनुसंधान और प्रशिक्षण परिषद, नयी दिल्ली / १६३ पृ. (प्रतिमुद्रित)
Sarmukadam, M. S. / 1970 / New standard Dictionary (Marathi–English–Marathi) / Keshav Bhikaji Dhavale, Bombay. / Vol. I अ–त
Laddu, Suhasini / 1978 / Beginning Marathi Part I – Reader/ Suhasini Laddu, Pune / vi; 42 p. (printed)/ Part II– Grammar, vocabulary, translation, notes, indices / Pune, 1981 80; xi p. (duplicated)
Krasnodembskii, B E. (in collaboration with Barannikov, A. P)/ 1932 / Maratsko-russkii russko-maratskii slovar / Leningrad / duplicated.
Darby, A. A. / 1933 / Primer of the Marathi language for the use of adults / 3rd ed. / Tattvavivechak Press, Bombay.
Lambert, Hester Marjorie / 1943 / A Marathi language course / Oxford University Press, Bombay / Forms and texts in Roman and/or Devanagari script / xiv; 301 p.
जोगळेकर न. चिं. / १९५१ / मराठी का वर्णनात्मक व्याकरण / महाराष्ट्र राष्ट्रभाषा प्रचार समिति, वर्धा / १०; १०२ पृ.; नकाशा.
Kanitkar B. M. / 1952 / Marathi without tears / International Book Service, Pune / viii, 114 p.
सुमेरजी, लीलावती / १९५८ / अमर-कोश (मराठी-हिंदी) / सुरस ग्रंथमाला, सोलापूर / ३६५; ३ पृ.
—/ १९५९ / भारतभारती : मराठी / राष्ट्रभाषा प्रचार समिति, वर्धा / ८७ पृ.
Tulpule S. G. (ed.) / 1960 / An Old Marathi reader / Venus Prakashan, Pune / xvi; 264 p.
साठे ग. न. / १९६० / मराठी स्वयंशिक्षक / महाराष्ट्र राष्ट्रभाषा सभा, पुणे / २६० पृ.
Chitnis, Vijaya / 1979 / An Intensive Course in Marathi / Central Institute of Indian Languages, Mysore / xvi; 15; 1123 p.

Sanjay / 1979 / Learn Marathi in 30 days / Balaji Publications, Madras / 184 p.

Bhagwat, S. V. / 1981/Phonemic frequencies in Marathi and their relation to devising a speed-script / Deccan College, Pune / 7; 198 p. / tables of word frequencies included.

Katenina, Tatyana E. / 1983 / Ocherk grammatiki yazyka maratkhi / I. L. I. Ya., Moscow / 295 p.

Berntsen, Maxine; Nimbkar, Jai / 1. (1982) Marathi Structural Patterns : Book one (illustrative and practice materials, introduction to grammatical structures and some everyday communication and vocabulary woven into 32 convenient units)/ 470 p.– 2. (1983) Marathi conversational situations (fourteen conversations ranging from getting acquainted to meeting offcials) / 248 p. – 3. (1983) Marathi readings (twentyfive adult reading units) / 89 p.– 4. (1983) Marathi vocabulary manual / 86 p.– 5. (1983) Marathi illustrated vocabulary / 45 p.

Kale, Kalyan; Soman, Anjali/1986 / Learning Marathi / Vishakha Prakashan, Pune / xxviii; 231 p. Introduction to the script and structural patterns of Marathi.

Dhongde, R. V.; Ranade, Usha; Jha Aparna /1988/Learn Marathi मराठी शिका (A course in Marathi as a second langnage) / Deccan College, Pune / 20; 358 p.

Shahani, A. T. (revised by Nanal, Y. M.) /date not mentioned / Marathi-self-instructor / School and College Bookstall, Bombay. Part I— 184 p. Part II—156 p.

Indapurkar C. D./ date not known / Classified Marathi vocabulary / C. I. I. L., Mysore / 86 p. (duplicated).

चुकीची दुरुस्ती

भाषा आणि जीवन ६ : २ उन्हाळा १९८८ पृ. ३३ या ठिकाणी श्रीमती रूथ प्रावेर झाबवाला या जन्माने हंगेरियन असल्याचे म्हटले आहे. वास्तविक त्यांचा जन्म जर्मनीतला. घराणे पोलिशभाषक ज्यू. श्री. श्रीकृष्ण खडपेकर (दिल्ली) यांनी ही चूक ध्यानात आणून दिली.

भाषा आणि जीवन ६:२ उन्हाळा १९८८ मधील अनिल झणकर यांच्या ' चित्रपट आणि इतर कला : तुलनात्मक विचार ' या लेखाच्या संदर्भात ते कळवतात– पृ. ७ ओळ खालून १२ टाकला होता ऐवजी टाळला होता पाहिजे. त्याचप्रमाणे पृ. ७, ओळ खालून १ पुढीलप्रमाणे बदलून घ्यावी : तीन वेगवेगळी समीपदृश्यं चित्रित केली. नंतर त्याने वाफाळलेलं सूप–मोझुकीनचा चेहरा, गुलाबाचं फूल–मोझुकीनचा चेहरा शवपेटी–मोझुकीनचा चेहरा.

निदेशिका सूची सदोष !

' मराठी टेलिफोन निदेशिकेला पुरेसे ग्राहक मिळत नसल्याची तक्रार मांडली आहे. ' (सकाळ : ९-१-८८). यामध्ये ग्राहकांना दोष दिला आहे. तो काही प्रमाणात खरा आहे, पण हे अर्धेच सत्य आहे. मराठी निदेशिका प्रथम निघाली, तेव्हा मी स्वतः मोठ्या हौसेने तीच घेतली. वापरायला सुरुवात केल्यावर अपेक्षित ठिकाणी नावे सापडेनात. पुढच्या वर्षी सरळ इंग्रजी प्रत घेतली. अजूनही तीच घेतो. निदेशिकेची सूची अशीच सदोष राहिली, तर ग्राहक मिळणे कठीण होईल.

मराठी वर्णाचा क्रम पुष्कळशा ग्राहकांना माहीत नसतो, हे तर खरेच आहे; पण तो टेलिफोन खात्यातील मराठीच्या तज्ज्ञांना तरी पुरेसा माहीत असतो का ?...

टेलिफोन खात्याच्या मराठी तज्ज्ञांना अपुऱ्या ज्ञानासाठी दोष द्यायचा असेल, तर तो आणखी पुष्कळांना द्यावा लागेल. पुण्यातील एका जुन्या महाविद्यालयाच्या ग्रंथालयात मराठी सूचीत क नंतर का न येता, क्य, क्र, क्व येतात. पुण्यातीलच एका जुन्या प्रख्यात वृत्तपत्रात प्रकाशित झालेल्या लेखांची सूची प्रसिद्ध झाली आहे. तीतही हीच तऱ्हा. काही वर्षापूर्वी ' मराठीचा वर्णानुक्रम ' याच विषयावर एक चर्चासत्र भरले होते. त्यात एका ग्रंथालय तज्ज्ञांनी भाषणात विचारले, ' वर्णानुक्रम साध्या अक्षरात स्वीकारला असेल, तोच जोडाक्षरात स्वीकारला पाहिजे असा नियम काय म्हणून ? '

एकूण काही नियम नसणे हे चांगले ! ज्याला जे वाटेल त्याने ते करावे, पण मग मराठीची अनास्था म्हणून हाकाटी करू नये !

कृ. श्री. अर्जुनवाडकर, पुणे (वाचकपत्र, सकाळ, पुणे १९८८.०१.१९)

पैसे भरण्याबद्दल सूचना

पैसे रोख दिल्यास आठवणीने पावती घ्यावी. चेक 'मराठी अभ्यास परिषद' या नावाने काढावा. मनीऑर्डर कूपनवर किंवा चेकसोबतच्या चिठ्ठीवर पैसे पाठवणाराचे नाव, पत्ता, रक्कम, आणि ती कशापोटी पाठवली ते अवश्य लिहावे. नमुना अंक मिळाला असल्यास कोणता मिळाला याचा उल्लेख करावा. चेक बँकेच्या पुण्याबाहेरच्या शाखेचा असल्यास रकमेत २ रुपये वटणावळ म्हणून भर घालावी. पावती मागाहून पाठविली जाईल.

पत्रिकेची वर्गणी

पत्रिकेची वार्षिक वर्गणी भरताना पत्रिकेचे वर्ष जानेवारी ते डिसेंबर असेच राहील हे लक्षात घ्यावे. पत्रिकेचे वर्षात चार अंक निघतात. मात्र १९८३ मध्ये केवळ दोनच अंक निघाले आहेत. पत्रिकेचे चालू वर्षाव्यतिरिक्तचे अंक हवे असल्यास मिळू शकतील. सध्यातरी त्यांची आकारणी वर्गणीच्याच दरात करण्यात येते. ती पुढीलप्रमाणे :

चालू वर्गणी परिषदेच्या सामान्य सभासदांसाठी (सभासद वर्गणी धरून) वर्षाला ३० रु.

चालू वर्गणी संस्था आणि सभासद नसलेल्या व्यक्ती यांसाठी वर्षाला ४० रु.

सुट्या अंकाला (मग तो चालू वर्षाचा असो की मागील वर्षांपैकी असो) १० रु.

मागील अंक मागवताना वर्ष १ (१९८३) मध्ये फक्त दोन अंक निघाले, वर्ष २ (१९८४) पासून मात्र दर वर्षाला चार अंक निघाले हे लक्षात घ्यावे.

परिषदेची वर्गणी

सामान्य सभासदाची वार्षिक वर्गणी वर दिलीच आहे. एका घरात एकापेक्षा अधिक सामान्य सभासद असले आणि त्यांपैकी एकाच्याच नावावर पत्रिकेचा अंक हवा असला तर इतर सभासदांनी केवळ १५ रु. भरायचे आहेत. उदाहरणार्थ, एका घरात दोन सभासद आणि एक अंक अशी स्थिती असल्यास वर्षाला ३० रु + १५ रु. भरावे लागतील.

आजीव सभासदत्वासाठी २०० रु. (परदेशी अंक पाठवायचा असल्यास शिवाय १०० रु.); देणगीदारासाठी ५०० रु. किंवा जास्त; आश्रयदात्यासाठी १००० रु. किंवा जास्त. (आजीव, देणगीदार, आश्रयदाता सभासदांना पत्रिकेची वेगळी वर्गणी नाही.)

परिषदेचे सभासदत्व व्यक्तीला मिळेल, संस्थेला नाही.

जाहिरातीसाठी दर

पूर्ण पान ७५० रु., अर्धे पान ४०० रु., पाव पान २५० रु., शुभेच्छासूचना १०० रु., आवरणपृष्ठ चार १००० रु., आवरणपृष्ठ दोन / तीन ८०० रु. जाहिरात हिंदीत वा इंग्रजीत असल्यास चालेल, मराठीत असल्यास उत्तम.

नोंदणी क्रमांक 040048/83

Introducing a new series of Marathi teaching materials for the use of English-knowing learners whether Indian or non-Indian

MARATHI STRUCTURAL PATTERNS : BOOK ONE

Illustrative and practice materials, introduction to grammatical structures, and some everyday communication and vocabulary woven into 32 convenient units. 470 pages; 1982; Rs. 150

MARATHI CONVERSATIONAL SITUATIONS

Fourteen conversations ranging from Getting acquainted to Meeting officials. 248 pages; 1983; Rs. 90

MARATHI READINGS

Twentyfive adult reading units to complement and follow the preceding, covering narration, description, letterwriting, and other modes. 89 pages; 1983; Rs. 50

MARATHI VOCABULARY MANUAL

MARATHI ILLUSTRATED VOCABULARY

Companions to the rest : Classified Marathi-English English-Marathi Vocabularies. 86 pages; 1983; Rs. 75. 45 pages; 1983; Rs. 35

Handsomely produced set in Crown Quarto ($9\frac{1}{2}" \times 7\frac{1}{2}"$); Rs. 400 for the set; more volumes to follow to cover more advanced stages.

The authors, Dr. Maxine Berntsen and Jai Nimbkar, have brought their extensive experience and knowledge of traditional as well as modern methods to bear on this collaborative effort to fill a serious gap. The recent realization of the need for the teaching of Marathi as a second language has made all of us acutely aware of the paucity of such carefully prepared materials that can be used in the classroom as well as in a 'self-taught' or 'tutorial' approach.

Available from the publishers : (1) Marathi Abhyas Parishad, A-2 Parimal, 1239-A, Apte Road, Pune 411 004. (2) Granthali, 34/902 Nehrunagar, Bombay 400 024. Also from : International Book Service, Deccan Gymkhana, Pune 411 004.

Libraries get a 10% discount; members of Parishad or Granthali get a 50% discount. Outstation cheques should add Rs. 2 towards collection charges.